

Handbuch

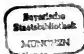
bey dem

Studium der Harmonie

von

Heinrich Christoph Koch,
Fürstl. Schwarzburg-Rudolstädtisch. Cammermusikus.

Leipzig,
bey Johann Friedrich Hartknoch. 1811.


Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN


ERZIEHER AKADEMIE
ADOLF-HITLER-SCHULEN

Ihro Kaiserlichen Hoheit

der

Frau Großfürstin

Maria Paulowna,

Großfürstin von Rußland, vermählten Erbprinzessin von Sachsen-Weimar ꝛc.

w i d m e t

dieses Handbuch der Harmonie

in tiefster Unterthänigkeit

der Verfasser.

Durchlauchtigste Großfürstin,

Gnädigste Fürstin und Frau,

Mit dem hohen Namen Ihro Kaiserlichen Hoheit zu prangen, darauf sollte nur ein Werk von der höchsten Vollendung Anspruch machen. Ich wage es jedoch die Hoffnung zu schöpfen, daß Allerhöchstdieselben auch dem minder geglückten Bestreben, etwas zur Vervollkommnung des theoretischen Theiles einer Kunst beyzutragen, welche von Ihro Kaiserlichen Hoheit mit der ausgezeichnetsten

netſten Virtuoſität ausgeübt wird, **Allerhöchſtdero** huldreichen und gnädigſten Beyfall nicht gänzlich zu verſagen, geruhen werden.

Ihro Kaiſerlichen Hoheit widme ich daher dieſes Lehrbuch der Harmonie als ein zwar geringes, aber in tiefſter Unterthänigkeit dargebrachtes Opfer der unbegrenzten Ehrfurcht, mit welcher ich zeitlebens verharre

Ihro Kaiſerlichen Hoheit

Rudolſtadt,
am 15ten Februar 1811.

allerunterthänigſt gehorſamſter
Heinrich Chriſtoph Koch.

Vorerinnerung.

Die Veranlassung zu diesem Handbuche der Harmonie gab der erste Theil meines Versuches einer Anleitung zur Komposition, von welchem sich die Exemplare in so weit vergriffen haben, daß ich auf die nöthigen Verbesserungen einer zweyten Auflage Rücksicht nehmen konnte. Sollte aber eine wiederholte Auflage desselben den vervollkommten Ansichten der physischen Klanglehre entsprechen, und zugleich dem anjezt mehr verwickelten Gebrauche der Harmonie angemessen seyn, so konnte 1) der Grundsatz, auf welchen in jenem Werke das System der Harmonie erbauet worden war, anjezt nicht mehr Statt finden, nachdem der Herr Doktor Chladni hinlänglich bewiesen hat, daß die sogenannte Sympathie der Töne, oder das Mitklingen gewisser Töne in einem angegebenen Grundtone, kein allgemeines Naturgesetz sey, und daß sich diejenige Verschiedenheit der Wirkung, die man bey der gleichzeitigen Vereinigung der Töne das Konsoniren und Dissoniren nennet, aus dem Mitklingen der Töne auf keine befriedigende Art erklären lasse. Nächst diesem haben sich 2) seit der Erscheinung jenes Werkes die dissonirenden Verbindungsarten der Töne im Satze dergestalt vermehrt, daß auch bey diesem Gegenstande ein anderer Weg eingeschlagen werden mußte, wenn das Gedächtniß des Anfängers nicht auf einmal mit einer Menge dissonirender Akkorde, oder mit einer eben so beträchtlichen Anzahl von besondern Aufhaltungsformen, überladen werden soll, die er bey dem Studium der Harmonie nicht eher, als bey den Uebungen im vierstimmigen Kontrapunkte, und zwar größtentheils nur in dem gebundenen Stile, in Anwendung bringen lernen kann.

Dieses sind die vorzüglichsten Ursachen, die mich bewogen haben, lieber ein neues Werk über das Studium des Satzes auszuarbeiten, als den Versuch zu machen, den ersten Theil meiner Anleitung zur Komposition den Bedürfnissen der Zeit mehr anzupassen.

Die

Die Gründe, warum ich in diesem Handbuche die systematische Herleitung der Nonen- Undecimen- und Terzdecimenakkorde mit dem Systeme der Aufhaltungen vermischt habe, findet man auf der 139sten und 309ten Seite. Ueberdies hat diese Vermischung den Zweck, dem Anfänger die Kenntniß der vielen anjezt im Satze gebräuchlichen dissonirenden Akkorde, oder die Kenntniß der aus dem Gebrauche derselben hervorgehenden Aufhaltungsformen, mehr zur Sache des Verstandes, als zum Gegenstande des Gedächtnisses, zu machen. Man darf jedoch hierbey nicht ausser Acht lassen, was ich in der Einleitung über die dabey in Vorschlag gebrachte Methode bemerkt habe.

Die schon von den ältern Lehrern der Setzkunst getroffene Einrichtung, nach welcher die Uebungen im Satze in den gleichen, ungleichen und vermischten Kontrapunkt zerfället werden, ist (ob sie gleich von einigen für zu weitläuftig gehalten wird,) auch in diesem Lehrbuche beybehalten worden, weil ihr Nutzen durch lange Erfahrung eben so erprobt ist, wie bey dem Unterrichte im Gesange und auf der Violin der Nutzen derjenigen ersten Uebungen, die einige Zeit hindurch von vielen (als zu weitläuftig) vernachlässigt, neuerlich aber von den Verfassern der Gesanglehre und Violinschule, die für das Conservatorium der Musik in Paris bestimmt wurden, mit Recht wieder aufgenommen worden sind.

Ungeachtet der gewählten möglichst ökonomischen Einrichtung des Druckes, lief das Werk dennoch zu einer merklich größern Bogenzahl aus, als ich vermuthet hatte. Um es daher auch für den wenig Bemittelten nicht zu kostsplitternd zu machen, entschloß ich mich, diejenigen Sätze von größerm Umfange, die zu Beyspielen bey den Uebungen im drey- und vierstimmigen vermischten Kontrapunkte bestimmt waren, sehr abzukürzen, weil ich glaubte voraussetzen zu können, daß jeder, der sich mit dem Studium des Satzes abgeben will, unter seiner Musikaliensammlung ähnliche und vollständige Sätze dieser Art nicht vermissen werde.

Möchte doch der Inhalt dieses Werkes so beschaffen seyn, daß das musikalische Publikum Ursach habe, demselben eben den Beyfall zu schenken, mit welchem es meine frühern Schriften aufgenommen hat!

Inhalt.

Ein=

Einleitung.

§. 1.

Fertigkeit in dem Gebrauche der Harmonie und in der schulgerechten Verbindung ihrer Theile ist eine Eigenschaft, die man gewöhnlicher Weise nur durch das Studium des Kontrapunktes erlangt, die aber jeder Tonkünstler besitzen muß, der den Drang fühlt, und von der Natur den Beruf erhalten zu haben glaubt, als Tonsetzer aufzutreten.

Der Zweck dieses Werkes ist, dem Tonkünstler, der diese Fertigkeit zu erlangen sucht, oder sich durch das Studium des Kontrapunktes zum Tonsetzer vorbereiten will, an die Hand zu gehen. Weil aber die gebräuchlichen Redensarten: die Setzkunst erlernen, und den Kontrapunkt studiren, gemeiniglich als völlig gleichbedeutend gebraucht werden, und weil man noch überdies oft zu sagen pflegt, der Generalbaß sey die Grundlage zur Komposition, so ist es, ob sich gleich dieses Handbuch nur über den harmonischen Theil der Komposition verbreitet, dennoch nöthig, hier etwas weiter auszuholen, und die Begriffe der besondern Theile der Setzkunst zu entwickeln, damit derjenige, der sich dieses Werkes als Leitfaden bey dem Studium der Harmonie bedienen will, durch den gleichbedeutenden Gebrauch der vorhin angezeigten Redensarten nicht veranlasset werde, sich eine mangelhafte Vorstellung von den zur Setzkunst nöthigen Kenntnissen zu machen, oder eine dem Tonsetzer nothwendige Fertigkeit zu übersehen.

Anmerkung. Der Unterschied zwischen der Setzkunst überhaupt, und zwischen demjenigen Theile derselben, den man mit dem Kunstworte Kontrapunkt bezeichnet, wird sich sogleich in der Folge offenbaren. Daher anjezt nur eine Bemerkung über den Ausspruch, der Generalbaß sey die Grundlage zur Komposition.

Der Generalbaß erfordert die Fertigkeit, nebst der Grundstimme eines Tonstückes zugleich den harmonischen Zusammenhang oder Inhalt desselben, welcher durch Signaturen über den Noten der Grundstimme vorgestellet ist, auf einem dazu schicklichen Instrumente vorzutragen. Der Generalbaßspieler hat es demnach, als solcher, weder mit der Erfindung einer Melodie, noch mit derjenigen Verbindung der Akkorde zu thun, aus welcher das Gewebe der Töne hervorgehet, welches man Harmonie nennet; sondern sein Gegenstand ist blos, die von dem Tonsetzer ihm in der Grundstimme vorgeschriebene Folge von Akkorden richtig vorzutragen.

Daß der Generalbaßspieler diese Akkorde, und die Intervalle, aus welchen sie zusammengesezt sind, kennen lernen muß, und daß er, um sie den Grundsätzen der Kunst gemäß vortragen zu können, mit verschiedenen Regeln des Satzes, z. B. mit den Regeln der Verdoppelung der Konsonanzen, oder mit der Auflösung der Dissonanzen u. dgl. bekannt gemacht werden muß, ist keinesweges hinreichend, den Generalbaß als die Grundlage der Setzkunst anzuerkennen.

Gehet nun aber der Generalbaßspieler in die Setzkunst ein, so ist es ganz natürlich, daß er diejenigen Regeln derselben, die ihm zum Vortrage des Generalbasses nothwendig waren, als ihm schon bekannt, zum Grunde legt, und das übrige dem Tonsetzer nöthige Wissen darauf erbauet; und auf diese Art wird für ihn, als Generalbaßspieler, der Generalbaß die Grundlage zur Komposition.

§. 2.

Die Musik ist die Kunst, durch Töne ein schönes Spiel der Empfindungen auszudrücken, oder die Kunst, durch mannigfaltig abwechselnde Verbindung der Töne ein Ton-Ideal oder

oder Tongemälde darzustellen, welches ein schönes Spiel der Empfindungen ausdrückt.

Wird diese Kunst aus der Darstellung der Kunstwerke erkannt, das heißt, gehet der Ausdruck eines Ton-Ideals aus dem Gebrauche der schon vorhandenen Werke der Kunst hervor, so bedienet man sich zur Bezeichnung der dabey nothwendigen Verfahrungsarten der Tonkünstler entweder des allgemeinen Ausdruckes **Musik**, oder man bezeichnet eine solche Darstellung der schon vorhandenen Kunstwerke mit den Wörtern **Vortrag** oder **Aufführung**. Zeigt sich aber der Tonkünstler nicht als Ausführer schon vorhandener, sondern als Schöpfer neuer Kunstwerke, so pflegt man das Vermögen, solche Kunstwerke zu schaffen und zum Vortrage anzuordnen, mit den Ausdrücken **Komposition** oder **Setzkunst** zu bezeichnen, und demnach den Künstler insbesondere Komponist oder Tonsetzer zu nennen.

Man verstehet daher unter der Komposition die Kunst, ein Ton-Ideal oder Tongemälde zu schaffen, und durch organische Bildung zum Vortrage zu ordnen, oder das Vermögen, durch Tonverbindungen ein solches Kunstwerk hervorzubringen, welches bey seinem Vortrage ein schönes Spiel der Empfindungen ausspricht.

Anmerk. Unter dem hier gebrauchten Ausdrucke: Ein Ton-Ideal zum Vortrage anordnen, muß nicht allein die organische Bildung oder Darstellung desselben vermittelst der Tonschrift, sondern auch die harmonische Umgebung desselben, und also alles dasjenige verstanden werden, was die Kunstsprache vermittelst der Wörter Ausführung und Ausarbeitung bezeichnet.

§. 3.

Es ist eine von allen Kunstphilosophen anerkannte Wahrheit, daß sich ein Kunstwerk nicht völlig als solches behaupten, seinen Zweck nicht vollkommen erreichen kann, wenn dabey das Material der Kunst nicht auf eine seinen Eigenschaften entsprechende, und sowohl auf Uebereinkunft und Gewohnheit sich gründende, als auch unserm Verstande zusagende Art verbunden ist, das heißt, wenn es nicht korrekt ist.

Daher werden zur Verfertigung neuer Kunstwerke zwey von einander ganz verschiedene Fähigkeiten des Geistes erfordert, nemlich 1) Dichtungskraft, oder das Vermögen ein schönes Tongemälde in der Vorstellung zu erzeugen, und 2) die Fähigkeit, dieses Tongemälde in organischer Bildung schulgerecht zum Vortrage darzustellen.

Die erste dieser Fähigkeiten setzt das angeborne Vermögen oder Geschenk der Natur voraus, welches man Genie nennet, und welches zwar durch Kultur ausgebildet und vervollkommt, nie aber durch Unterricht erlangt, oder durch Fleiß errungen werden kann; die zweyte Fähigkeit hingegen, nemlich das Vermögen, das in der Phantasie enthaltene Tongemälde in einer der Kunstschule angemessenen organischen Bildung darzustellen, ist ein Gegenstand der Kunst, welcher gelehrt und erlernet werden kann, und den man gemeiniglich den mechanischen Theil der Setzkunst nennet. *)

Man macht daher auch mit Recht einen Unterschied zwischen dem Tonsetzer und zwischen dem Kontrapunktisten. Der Gegenstand des Kontrapunktisten ist (so lange er sich nemlich blos als Kontrapunktist zu behaupten sucht) vorzüglich die mannigfaltig abwechselnde harmonische Verbindung der Töne in Hinsicht auf grammatische Richtigkeit oder Korrektheit. Der Gegenstand des Komponisten hingegen ist vorzüglich die Verbindung der Töne zu einem schönen Tongemälde.

Weil sich aber, wie schon gesagt, kein Kunstwerk ohne Korrektheit als solches behaupten kann, so ist es bey dem Tonsetzer eine nothwendige Bedingung, daß er zugleich Kontrapunktist sey.

Erste Anmerkung.

Unter der Korrektheit eines Kunstwerkes verstehet man also dasjenige Vollkommenheit desselben, die durch die Befolgung der Regeln, welche die Kunstschule giebt, erlangt wird. Man sagt daher, ein Tonstück sey korrekt, wenn in demselben alle anerkannten Regeln der Harmonie und Melodie beobachtet worden sind.

Weil nun der Kontrapunkt vorzüglich auch auf die Korrektheit der harmonischen Verbindung der Töne ausgehet, so kann eine Digression über diesen Gegenstand hier nicht am unrechten Orte stehen.

Die

*) Hieraus läßt sich zugleich der scheinbare Widerspruch erklären und berichtigen, welcher daher entstehet, daß, bey dem Daseyn und Gebrauche der Lehrbücher der Komposition, dennoch in vielen Schriften über die Tonkunst hin und wieder behauptet wird, die Setzkunst könne nicht gelehrt, nicht erlernet werden, sondern der Tonsetzer müsse geboren seyn.

„Die Korrektheit (sagt ein Kunstphilosoph *) ist zwar eine „wesentliche Bedingung zu dem verdienten Wohlgefallen eines „Kunstwerkes, denn Verstand und Vernunft, welche hier mit ur„theilen, wollen Richtigkeit und Vollkommenheit haben, wenn „sie befriedigt werden, und hierdurch das Gemüthe mit Wohlge„fallen afficiren sollen; allein sie ist nicht die ganze Bedingung „zur Schönheit des Werkes, sondern es muß zur Korrektheit „noch Geist kommen, ehe ein Werk als ein vollendetes Kunst„werk gelten kann.“

Man pflegt oft zu sagen, der Mangel an Korrektheit beleidige das Gefühl des Kenners. Diese Beleidigung des Gefühls bestehet größtentheils in weiter nichts, als in einer gewissen Störung des reinen Genusses eines Kunstwerkes, welche durch die Vernachlässigung der Korrektheit erzeugt wird. So empfindet z. B. der Kenner der Malerey bey der Betrachtung eines Gemäldes, in welchem der Arm einer Figur zu kurz gezeichnet ist, deswegen ein gewisses Mißbehagen, weil er sich gleichsam unwillkührlich gedrungen fühlt, diesen Fehler der Zeichnung in seiner Vorstellung zu verbessern, und weil er eben dadurch an dem reinen und ungestörten Genusse des Kunstwerkes gehindert wird. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es auch mit der Vernachlässigung der mechanischen Regeln des Satzes in einem Tonstücke.

Bis gegen die Mitte des verwichenen Jahrhundertes war man gewohnt, mit vieler Strenge auf die Korrektheit der musikalischen Kunstwerke zu halten, die dem Publikum übergeben wurden. Seit diesem Zeitraume hat man aber angefangen, die Befolgung der Regeln der Kunstschule immer mehr zu vernachlässigen, so, daß anjezt unter der großen Menge von Tonstücken, die öffentlich erscheinen, sich nur ein kleiner Theil derselben durch Korrektheit auszeichnet.

Zu dieser bekannten Thatsache hat ohne Zweifel die Art, wie man die neu herausgekommenen Tonstücke öffentlich beurtheilt, wo nicht alles, doch gewiß das mehreste, beygetragen. Es ist bekannt, daß die Kritik bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhundertes sehr strenge gegen die Vernachlässigung der grammatischen Regeln verfahren hat. Man war aber dabey auf den Abweg gerathen, das Kunstwerk größtentheils nur nach dem Grade seiner Korrektheit zu schätzen, und dabey die höhern Erfordernisse desselben fast gänzlich zu übersehen. In der Folge hat man zwar das Mangelhafte einer solchen Kritik — wodurch aller oben beschriebene Unterschied zwischen dem Kontrapunktisten und dem Tonsetzer aufgehoben, und noch überdies mancher talentvolle Tonkünstler, dem zum guten Tonsetzer weiter nichts, als noch einige Unterstützung der Kunstschule mangelte, zurückgeschreckt wurde — eingesehen, und verbessert; man ist aber dabey auf den entgegen gesetzten Abweg gerathen, und thut in der Sache, in der ehedem zu viel geschah, anjezt zu wenig.

Kein Wunder daher, wenn entweder viele, die als Tonsetzer auftreten wollen, ein förmliches Studium der Grammatik der Setzkunst als eine unnöthige Mühe betrachten, oder wenn manche Tonkünstler die Befolgung der grammatischen Regeln als einen Gegenstand zu verschreyen suchen, der dem Ausflusse des Genies Fesseln anlege. Diejenigen, die sich in dieser zulezt angezeigten Meinung gefallen, vergessen dabey, daß derjenige, der den mechanischen Theil der Setzkunst studirt, während dieses Studiums eben so wenig schon Tonsetzer seyn, als derjenige schon Maler seyn kann und soll, der sich, um in die Malerey einzugehen, erst im richtigen Zeichnen üben muß.

Die Vernachlässigung der Korrektheit in den Kunstwerken der Musik wird überdies noch dadurch begünstiget, daß man fast bey jeder Gelegenheit, wo Tonsetzer von Bedeutung sich aus Uebereilung einen Fehler wider die Grammatik haben zu Schulden kommen lassen, geneigt ist, diese Schwachheit durch Vorspiegelung eines dadurch bezweckten und erreichten höhern Grades des Ausdruckes zu bemänteln. Bey der Beurtheilung der Werke der übrigen schönen Künste sind Ausflüchte dieser Art nicht gebräuchlich; wenigstens würde man es lächerlich finden, wenn z. B. jemand behaupten wollte, daß in der Dichtkunst der Ausdruck durch einen Sprachfehler gewinnen könne. **) Sind denn aber nun wohl die grammatischen Regeln des Satzes weniger auf allgemeine Uebereinkunft und auf die Natur und Beziehungen der Töne gegründet, als die grammatischen Regeln der Sprache auf den Sprachgebrauch und auf die Natur und Beziehung der Wörter?

Sey es auch, daß in der Musik Fälle vorkommen können, wo ein sehr hervorstechender Zug des Ideals des Tonsetzers, bey der Uebertragung in die organische Form, die Vernachlässigung einer allgemein angenommenen Regel begünstigt, so läßt sich dabey doch nicht widerstreiten, daß es 1) solcher Fälle (wenn man sie nemlich ohne Vorurtheil betrachtet,) nur sehr wenige giebt, bey welchen die vernachlässigte Regel nicht beobachtet werden kann, ohne den Ausdruck zu verwischen; 2) daß sich da immer eine gewisse Eingeschränktheit des Geistes äußert, wo in einem Kunstwerke der Ausdruck nur durch Vernachlässigung der allgemein anerkannten richtigen organischen Form erlangt werden kann, und

3) daß

*) Heusinger, in seinem Handbuche der Aesthetik.

**) Daß hier nicht von den sogenannten poetischen Freyheiten, sondern von wirklichen Sprachfehlern die Rede sey, verstehet sich von selbst.

3) daß es ungereimt ist, wenn ein angehender oder in aller Hinsicht noch schwacher Tonsetzer seine grammatischen Fehler dadurch zu beschönigen sucht, daß er vorgiebt, dieser oder jener vorzügliche Meister hat sich in seinen Werken ebenfalls dieser Freiheiten bedient.

Zweyte Anmerkung.

Man würde sich sehr irren, wenn man aus der oben befindlichen Stelle, daß es der Kontrapunktist vorzüglich mit der schulgerechten Verbindung der Töne zu thun habe, die Folge ziehen wollte, daß das Studium des Kontrapunktes dem Tonsetzer weiter keinen Nutzen gewähre, als daß er dadurch geschickt gemacht werde, seinen Kunstprodukten den Stempel der Korrektheit aufzudrucken.

Durch das Studium des Kontrapunktes gewinnt der Komponist zugleich den Vortheil, mehrere Stimmen mit Leichtigkeit zu vereinigen, und den harmonischen Zusammenhang derselben übersehen zu lernen; er gewinnt den Vortheil, daß er dadurch unvermerkt die Fähigkeit erlangt, diejenige Melodie, durch welche sich sein Ideal ausspricht, so zu ordnen, daß sie mannigfaltiger Wendungen der Harmonie, das ist, einer guten harmonischen Begleitung, fähig ist; er gewinnt den Vortheil, alle die mannigfaltigen harmonischen Verbindungen, mit welchen seine Hauptstimme begleitet werden kann, zu übersehen, und demnach diejenige zu wählen, die seinem Zwecke am vollkommensten entspricht. Kurz er erlangt durch das Studium des Kontrapunktes eine Fertigkeit und Gewandtheit in dem Gebrauche der Harmonie, ohne welche er nicht im Stande ist, das in seiner Phantasie enthaltene Tongemälde mit seiner harmonischen Umgebung vortheilhaft zu ordnen, auszuführen und auszuarbeiten.

§. 4.

Derjenige Theil der Setzkunst, welcher gelehrt und erlernet werden kann, und den man daher auch oft den mechanischen Theil derselben nennet, hat es, dem Inhalte des vorhergehenden §phs zu Folge, mit der korrekten organischen Bildung eines Tonstückes, oder mit derjenigen Anordnung, Bearbeitung und Darstellung desselben zu thun, wodurch es geschickt gemacht wird, vermittelst des Vortrages den Zweck der Kunst zu erreichen, und als Kunstwerk auch zugleich den Verstand zu befriedigen.

In der modernen Musik spricht sich ein Tonstück bey seinem Vortrage durch zwey verschiedene, aber zusammen vereinigte Verbindungsarten des Kunstmaterials aus, denn die mannigfaltig abwechselnde Verbindung der Töne ist dabey theils einfach oder blos successiv, theils auch mehrfach oder gleichzeitig.

Eine einfache oder blos successiv verbundene Reihe abwechselnder Töne, die unter sich in gegenseitigen Beziehungen stehen oder sich auf eine bestimmte Tonart gründen, nennet man Melodie; eine solche Reihe mehrfacher oder gleichzeitig verbundener Töne hingegen, oder die gleichzeitige Vereinigung mehrerer in Ansehung ihrer Tonfolgen verschiedenen Melodien, wird Harmonie genannt.

§. 5.

Obgleich jede blos successiv verbundene Tonreihe, die sich auf eine bestimmte Tonart gründet, den Charakter der Melodie behauptet, so ist man dennoch gewohnt, das Kunstwort Melodie größtentheils in einem engern Sinne zu gebrauchen, und damit insbesondere nur diejenige einfach verbundene Tonreihe zu bezeichnen, welche das Ideal des Tonsetzers, oder gleichsam die Zeichnung des Tongemäldes enthält. Man nennet daher auch eine solche Melodie oft Hauptmelodie oder Hauptstimme, weil ihr die übrigen damit verbundenen Melodien (die mit ihr vereinigt die Harmonie ausmachen) nur zur nähern Bestimmung ihres Charakters, oder gleichsam nur zum Ausmalen des Tongemäldes, dienen.

Von einer solchen Hauptstimme ist jederzeit die Rede, wenn man von der Melodie eines Tonstückes, oder von der Vereinigung der Harmonie und Melodie, spricht, oder wenn die Melodie der Harmonie entgegen gesezt wird.

Anmerk. In vielen Tonstücken ist das in der Phantasie des Tonsetzers erzeugte Tongemälde vermittelst einer einzigen Hauptstimme ausgedrückt, wie z. B. in der Arie oder in dem Instrumental-Konzerte. Es giebt aber auch viele Tonstücke, in welchen sich das Ideal des Komponisten in der Vereinigung zweyer oder mehrerer Hauptstimmen ausspricht, wie z. B. in dem eigentlichen Duette oder Terzette, oder in der Fuge. Jene nennet man Tonstücke in der homophonischen, diese aber, Tonstücke in der polyphonischen Schreibart.

§. 6.

Die Melodie oder die Hauptstimme eines Tonstückes hat es also vorzüglich mit dem Ausdrucke des Tongemäldes, oder des poetischen Theils des Kunstwerkes, zu thun. Sie ist also gleich-

gleichsam die Tonrede, die bey dem Vortrage des Kunstwerkes unsern Geist anspricht, und ihr wissenschaftlicher Theil sollte sich daher auch auf eine gewisse Art von Logik und Poetik gründen. Noch mangelt es aber der Theorie der Setzkunst an einer Logik und Poetik, und die dazu nöthigen Materialien sind zum Theil nur noch in den Schriften über die Kunst hin und wieder zerstreuet. Man ist daher genöthigt, das Nothwendigste aus diesen beyden wissenschaftlichen Zweigen der Melodie, mit der Grammatik vermischt, vorzutragen. Daher beschäftigt sich die Theorie der Melodie mit folgenden Gegenständen:

1) mit dem Schicklichen in der Tonfolge, und zwar in so ferne es sich a) auf eine und eben dieselbe Tonart gründet, und mit dem Ausdrucke Tonführung bezeichnet wird, oder b) in so ferne dabey ein Wechsel der Tonarten statt findet, in welchem Falle es den Namen Tonausweichung bekommt. Beyde Arten der Tonführung pflegt man gemeiniglich mit dem gemeinschaftlichen Ausdrucke Modulation zu bezeichnen;

2) mit der Eintheilung der Töne in gleiche und bestimmte Zeiträume, oder mit der Bestimmung desjenigen Tonfußes, aus dessen fortwährender unmittelbaren Wiederkehr eine Folge von gleichen Zeiträumen hervorgehet, das heißt, mit dem Takte;

3) mit derjenigen fortzusetzenden Bewegung gewisser Glieder des Taktes, wodurch bey der Verschiedenheit der Notenfiguren durch das ganze Tonstück hindurch eine ähnliche Pulsation der Glieder des Taktes erhalten wird, das ist, mit dem Metrum oder Taktgewichte;

4) mit dem Verhältnisse, in welchem die Anzahl der Tonfüße der einzelnen melodischen Theile unter einander stehen, oder mit dem Verhältnisse des Umfanges, welches die einzelnen Theile der Melodie unter einander haben, das heißt, mit dem Rhythmus;

5) mit der Beschaffenheit der einzelnen melodischen Theile, in so ferne sie vollständige oder unvollständige, enge oder erweiterte, einfache oder zusammengeschobene Sätze ausmachen;

6) mit der Beschaffenheit der Ruhepunkte des Geistes, oder mit dem Grade der Ruhe, den dieser oder jener einzelne Satz der Melodie vermittelst seiner Endigungsformel bewirkt, das ist, mit der melodischen Interpunktion;

7) mit der Verbindung der einzelnen melodischen Theile, oder mit dem Periodenbaue, und

8) mit der äußern Form der verschiedenen Tonstücke.

Anmerk. Unterricht in dem melodischen Theile der Setzkunst findet man in Riepels Takt- und Tonordnung und in dem zweyten und dritten Bande meines Versuches einer Anleitung zur Komposition.

§. 7.

Unter der Harmonie verstehet man (nach §. 4.) die in einen allgemeinen Wohlklang zusammenfließende gleichzeitige Vereinigung der Töne, oder dasjenige zusammenklingende Gewebe der Töne, welches aus der gleichzeitigen Vereinigung mehrerer in Ansehung ihrer Tonfolgen verschiedenen Stimmen entstehet.

Die Kunst, mehrere Stimmen zu einem zusammenfließenden Wohlklange zu vereinigen, oder die Kunst, zu einer gegebenen oder selbst erfundenen Melodie eine oder mehrere Stimmen zu setzen, bezeichnet man mit dem Kunstworte Kontrapunkt.

Anmerk. Das Wort Kontrapunkt stammt noch aus demjenigen Zeitalter ab, in welchem man die Töne blos durch Punkte auf dem Liniensysteme bezeichnete, und also Punkte gegen Punkte setzen, oder kontrapunktiren mußte, wenn man zu einer Melodie noch eine oder mehrere Stimmen setzen wollte.

§. 8.

Um einzusehen, wie das Gewebe der Töne, welches die Harmonie ausmacht, unter sich zusammenhängt und hervorgebracht werden kann, hat man es in einzelne harmonische Theile aufgelöst, die man Akkorde nennet. Diese Akkorde müssen wir nicht allein kennen lernen, wenn wir uns durch das Studium des Kontrapunktes Fertigkeit in dem Gebrauche der Harmonie erwerben wollen, sondern wir müssen uns auch bemühen, sie auf eine solche Art herzuleiten, und unter sich in Zusammenhang zu bringen, daß sich daraus ihre Bildung, ihre gegenseitige Beziehung, und ihr Aneinanderreihen zu einem harmonischen Ganzen, auf eine der Natur der Töne entsprechende und unsern Verstand befriedigende Art erklären läßt.

Die

Die in einen solchen Zusammenhang gebrachten Akkorde nennet man ein System der Harmonie.

§. 9.

Weil die Akkorde aus einzelnen Tönen zusammengesezt sind, die, wenn sie auf mannigfaltig abwechselnde Art verbunden werden sollen, schon als einzelne Töne in gegenseitigen Beziehungen oder in einer gewissen Art von Verwandtschaft unter sich stehen müssen, so ist es nothwendig, daß wir bis zu dieser Verwandtschaft derselben zurück gehen, die sich theils auf das Verhältniß ihres Tonabstandes von einander, theils auch auf ihre Verbindung zu einzelnen Tonfamilien oder Tonarten gründet, welche sich zusammen zu einer allgemeinen Tonfamilie vereinigen, die man das Tonsystem nennet.

§. 10.

Ehe wir also zu dem Kontrapunkte übergehen können, müssen wir die gegenseitigen Beziehungen der Töne und ihre Verbindung zu einer allgemeinen Tonfamilie, ihre Eintheilung nach Intervallen, ihre Verbindung zu Akkorden, und die Regeln kennen lernen, welche bey dem Aneinanderreihen der Intervallen und Akkorde beobachtet werden müssen.

Diesen Gegenständen, die den Inhalt der Grammatik des Satzes ausmachen, ist die erste Abtheilung dieses Werkes gewidmet. Die zweyte Abtheilung wird sodann die verschiedenen Uebungen im Kontrapunkte zum Gegenstande haben, durch welche man sich Fertigkeit in der schulgerechten Verbindung der Töne, und Gründlichkeit und Gewandtheit in dem Gebrauche der Harmonie zu erwerben pflegt.

Erste Anmeekung.

Bey der Melodie sind die Töne auf eine einfachere Art verbunden, als bey der Harmonie. Weil man nun bey wissenschaftlichen Gegenständen, und zwar aus sehr bekannten Gründen, lieber von dem Einfachern auf das mehr Zusammengesezte, als von diesem auf jenes, übergehet, so sollte daher auch eigentlich bey dem Studium der Setzkunst mit dem melodischen Theile derselben der Anfang gemacht werden. Allein die Gründe, mit dem harmonischen Theile derselben den Anfang zu machen, sind überwiegender; denn in der modernen Musik wird die Melodie jederzeit von andern Stimmen begleitet, oder es schlingen sich, in solchen Tonstücken, bey welchen keine eigentliche Begleitung vorhanden ist, zwey oder mehrere Hauptstimmen in einander, die unter sich das harmonische Gewebe der Töne enthalten. Soll nun der angehende Tonsetzer bey seinen Uebungen in dem melodischen Theile der Setzkunst im Stande seyn, einer Hauptstimme diejenige Form zu geben, wodurch sie einer guten harmonischen Begleitung fähig wird, oder soll er zwey oder drey Hauptstimmen in seiner Vorstellung vereinigen lernen, so muß er nothwendig in beyden Fällen schon Fertigkeit in dem Gebrauche der Harmonie besitzen. Dieses ist die vorzüglichste Ursache, warum man bey dem Studium der Komposition mit dem harmonischen Theile derselben den Anfang macht. Vermittelst der verschiedenen Uebungen im Kontrapunkte prägen sich dem Geiste des angehenden Tonsetzers nach und nach ganz unvermerkt diejenigen Arten der melodischen Tonfolgen ein, die einer mannigfaltigen Abwechslung der Akkorde, und also einer guten harmonischen Begleitung fähig sind. Daher bemerkt man auch durchgehends, daß diejenigen angehenden Tonsetzer, die sich schon einige Fertigkeit in dem Gebrauche der Harmonie erworben haben, ihre Hauptstimmen immer weit geschickter zu einer guten Begleitung einrichten, als diejenigen, denen es noch an dieser Fertigkeit im Gebrauche der Harmonie mangelt.

Zweyte Anmerkung.

Weil diese Einleitung vorzüglich dazu bestimmt ist, demjenigen Tonkünstler, der sich dieses Handbuches als Leitfaden bey dem Studium des Kontrapunktes bedienen will, mit allen zum Komponisten nothwendigen Erfordernissen bekannt zu machen, so kann ich eine demselben unumgänglich nöthige Fertigkeit nicht unberührt lassen, auf welche man gemeiniglich in der Schule der Setzkunst zu wenig Rücksicht nimmt, oder ihr Daseyn schon voraussezt, weil sich die Theorie des Satzes nicht unmittelbar darüber verbreitet. Es ist dieses die Fertigkeit, eine in der Vorstellung enthaltene oder ins Gedächtniß gefaßte Melodie richtig in die Tonschrift überzutragen.

Es ist bekannt, daß viele Tonkünstler das Vermögen besitzen, eine in ihrer Vorstellung enthaltene Melodie, sie mag übrigens von ihnen selbst erfunden, oder blos dem Gedächtnisse durch den öftern Vortrag derselben eingeprägt worden seyn, ohne Hindernisse in Noten zu setzen, ohne daß sie nöthig gehabt haben, diese Fertigkeit durch besondere Uebungen zu erlangen. Es giebt aber auch viele Tonkünstler, denen sich bey diesem Verfahren Hindernisse in den Weg legen, wenn sie auch in Hinsicht auf erlangte Kunstfertigkeit jenen nicht nachstehen; und für diese leztern ist eigentlich, im Falle sie sich zu Tonsetzern bilden wollen, diese Anmeekung bestimmt.

Die Hindernisse bey der Darstellung einer in der Vorstellung enthaltenen Melodie vermittelst der Tonschrift gehen entweder daraus hervor, daß es dem Tonkünstler schwer fällt, die in der Melodie enthaltenen verschiedenen Notenfiguren richtig in die dabey

bey zum Grunde liegende Taktart einzutheilen; oder das Hinderniß entstehet daher, daß es ihm an einem deutlichen Bewußtseyn der bestimmten Tonweiten, oder an der Größe der verschiedenen Intervallen, mangelt, in welchen sich die Melodie fortbewegt, so daß er bey dem Aufschreiben der Melodie, vorzüglich da, wo sie springende Noten enthält, nicht im Stande ist, die richtigen Intervalle der in seiner Vorstellung enthaltenen Melodie zu treffen. Gemeiniglich zeigt sich dieses Hinderniß bey solchen Tonkünstlern, die nicht auf dem Wege der Singekunst in die Musik eingegangen sind.

Das erste der angezeigten Hindernisse läßt sich gemeiniglich ohne große Schwierigkeit aus dem Wege räumen, wenn man sich bemühet, bey der Einkleidung der Melodie in den Takt und bey der Bildung der Notenfiguren, seine Aufmerksamkeit nicht blos auf die Geschwindigkeit der Bewegung der Hauptzeiten des Taktes, sondern auch zugleich auf die Noten, welche den grammatischen Accent haben, und auf den Grad der Geschwindigkeit der sogenannten Taktglieder oder Taktnoten zu richten, und besonders nach der Bewegung dieser leztern die Notenfiguren zu bilden und einzutheilen. Auch ist es in diesem Falle vortheilhaft, wenn man sich einige Zeit mit dem Abschreiben solcher Stimmen beschäftigt, die viele und verschiedene Arten von Notenfiguren enthalten, wenn man nemlich dabey sucht, ganze melodische Phrasen ins Gedächtniß zu fassen, und sie in seine Abschrift überzutragen.

Weit schwerer ist es, die Fertigkeit, von der hier die Rede ist, zu erlangen, wenn der Mangel derselben aus dem zweyten der vorhin angezeigten Hindernisse hervor gehet. In diesem Falle müssen alle Mittel, das Hinderniß aus dem Wege zu räumen, darauf ausgehen, dem Gefühle die bestimmte Größe oder Tonweite eines jeden besondern Intervalles so lebhaft und unterscheidend einzuprägen, daß es zum deutlichen Bewußtseyn wird, welches bestimmte Intervall der Fortschritt dieses oder jenes Tons zu einem andern, ausmacht. Daher ist ohne Zweifel das sicherste Mittel, diese Fertigkeit zu erlangen, daß man sich denjenigen Uebungen unterwerfe, durch welche der angehende Sänger in den Stand gesezt wird, alle verschiedene Intervalle mit Sicherheit treffen zu lernen.

Weil nun, wie schon gesagt, viele Tonkünstler diese Fertigkeit ohne alle damit vorhergegangene Uebung besitzen, so muß nothwendig bey dem Mangel derselben eine gewisse Art von Stumpfheit für das Gefühl der bestimmten Tonweiten zum Grunde liegen. Daher fällt es vielen, auch bey allem darauf verwendeten Fleiße, sehr schwer, eine in ihrer Vorstellung enthaltene Melodie mit völliger Sicherheit in die Tonschrift übertragen zu lernen. Ich habe, bey meinem seit vielen Jahren her gegebenen Unterrichte im Satze, Schüler gehabt, denen die Erlangung dieser Fertigkeit ungleich mehr Mühe und Fleiß gekostet hat, als das Studium des Kontrapunktes in seinem ganzen Umfange. Ich habe aber auch dabey Gelegenheit gehabt zu bemerken, daß es solchen Subjekten, welche entweder diese Fertigkeit blos der Natur zu verdanken hatten, oder sie doch wenigstens in kurzer Zeit durch zweckmäßige Uebungen erlangten, schon bey den mehresten Uebungen im Kontrapunkte, vorzüglich bey solchen, wo zu einem festen Gesange eine Oberstimme gesezt wird, weit vorzüglicher gelungen ist, als solchen, die sich dieser Fertigkeit nicht rühmen konnten. Es läßt sich dieses auch ohne Schwierigkeit erklären; denn sobald der Kontrapunktist zu einem festen Gesange eine Oberstimme setzen will, die nicht ganz trocken, und gleichsam nur wie aus den Tönen der dabey zum Grunde liegenden Akkorde zusammengewürfelt erscheinen soll, muß ihm nothwendig ein gewisses Spiel der Phantasie zu Hülfe kommen, welches näher zu charakterisiren, hier der Ort nicht ist, zu welchem wir jedoch in einem der lezten Kapitel dieses Werkes wieder zurückkehren müssen. Diesem Spiele der Phantasie legt aber der Mangel an dem deutlichen Bewußtseyn der bestimmten Tonweiten Hindernisse in den Weg.

Es würde zu weitläuftig seyn, alle nachtheiligen Folgen, die für den künftigen Tonsetzer aus dem Mangel der angezeigten Fertigkeit hervorgehen, hier anzuführen und zu zergliedern. Genug daß die Erfahrung lehret, daß die Natur denjenigen Tonkünstler, dem diese Fertigkeit mangelt, oder dem es schwer wird, sie zu erlangen, nicht zum Tonsetzer berufen habe.

Will daher ein Tonkünstler, der sich des Mangels dieser Fertigkeit bewußt ist, in die Setzkunst eingehen, so muß er suchen diese Fertigkeit zu erlangen, ehe er noch darauf bedacht ist, einige Fortschritte im Satze zu machen

Dritte Anmerkung.

Es kann bey dem Schlusse dieser Einleitung nicht zweckwidrig seyn, wenn ich noch kurz anzeige, wie sich der angehende Kontrapunktist dieses Werkes zu bedienen habe, wenn es ihm nützlich werden soll. Dem ersten Ansehen nach scheint es zwar am vortheilhaftesten zu seyn, dem Inhalte desselben Schritt vor Schritt zu folgen, um den wissenschaftlichen Zusammenhang nicht zu unterbrechen. Demnach würde man den Anfang mit dem Kontrapunkte nicht eher machen dürfen, bis man den ganzen Inhalt der ersten Abtheilung gehörig gefaßt hat. Allein bey dem Studium der Harmonie sind die Uebungen im Kontrapunkte nicht allein die Hauptsache, sondern sie erfordern auch, wenn sie zweckmäßig betrieben, und nicht übereilt werden sollen, einen ungleich größern Zeitaufwand, als die Kenntniß des theoretischen Theils der Harmonie. Ich bin daher bey dem Unterrichte im Satze gewohnt

wohnt, mit dem Anfänger den theoretischen Theil desselben nicht ununterbrochen durchzugehen, sondern denselben nur bis zur Kenntniß der Dreyklänge und Septimenakkorde und ihrer Umkehrungen, und also (in diesem Handbuche) nur bis zum 8asten §. zu leiten, wo ich den Faden des wissenschaftlichen Zusammenhanges abreiße, aus dem fünften Kapitel nur die Fortschreitung der Konsonanzen und die Auflösung derjenigen Dissonanzen, welche er bis zum 80sten §. hat kennen gelernt, erkläre, und sodann mit ihm zu den Uebungen im zweystimmigen Satze übergehe. Sobald er nun die ihm bisher bekannt gemachten Akkorde und die Regeln der Fortbewegung ihrer Intervallen, nach Anleitung der in dem ersten Abschnitte des zweyten Kapitels vorgeschriebenen Uebungen, in Anwendung bringen lerne, knüpfe ich den in der ersten Abtheilung bey dem 80sten §. abgerissenen Faden wieder an, mache ihn nun auch mit denjenigen Akkorden bekannt, die nur im drey- oder vierstimmigen Satze vorkommen können, und führe ihn, bey immer fortgesezter Uebung im Kontrapunkte, mit nicht übereilten Schritten bis zum Schlusse der ersten Abtheilung.

Auf diese Art gewinnt der Anfänger den Vortheil, daß er bald zu den Uebungen im Kontrapunkte gelangt, ohne daß ihm die dazu nöthigen Vorkenntnisse mangeln; er gewinnt aber auch den Vortheil, daß sein Gedächtniß nicht mit Akkorden und Regeln überhäuft wird, die in dem zweystimmigen Satze noch nicht in Anwendung gebracht werden können. Ueberdies hat diese Einrichtung der Methode noch das Vortheilhafte, daß der Anfänger, bey der Wiederanknüpfung des abgerissenen Fadens, durch dasjenige, was er nach und nach im Kontrapunkte leisten lernt, zur Erlangung der noch nachzuholenden Kenntnisse um so mehr angespornet wird.

Ich bin durch lange Erfahrung von dem Nutzen dieser Methode zu sehr überzeugt, als daß ich sie dem Anfänger nicht mit gutem Gewissen anempfehlen könnte.

In Hinsicht auf die Umkehrungen des Nonen- Undecimen- und Terzdecimenakkordes, die von den neuern Tonsetzern so oft gebraucht werden, daß man ihnen das Bürgerrecht im Reiche der Harmonie nicht mehr streitig machen kann, ist noch zu bemerken, daß sie keinesweges aus der Ursache als für sich bestehende Akkorde aufgeführet, und nach dem in dem Systeme angenommenen Grundsatze entwickelt worden sind, damit sie der Anfänger der Reihe nach ins Gedächtniß fassen soll; sondern die Ursache ihrer besondern Darstellung liegt darin, daß der Anfänger 1) durch ihre Herleitung einsehen lernen soll, was es damit für eine Beschaffenheit habe, wenn diese dissonirenden Intervalle (wie es sehr oft geschiehet,) nicht auf ihrem Grundtone aufgelöset werden, und dadurch die Form einer Aufhaltung verlieren; 2) daß er in solchen Sätzen, in welchen zwey oder drey Dissonanzen enthalten sind, die Hauptdissonanz, die zuerst aufgelöset werden muß, von der Nebendissonanz, die ihre Auflösung versparen kann, gehörig unterscheiden lerne, das heiße, daß er, im Falle mehr Intervallen zugleich aufgehalten werden, einsehen lerne, welches Intervall zuerst in den aufgehaltenen Ton übergehen muß, und bey welchem die Aufhaltung noch fortdauern kann; 3) daß er, im Falle er sich bey einem Satze in der gebundenen Schreibart in einer Stimme der Aufhaltung eines vorhergehenden Tones bedienet, dabey nicht in Verlegenheit komme, welche Töne oder Intervalle in die beyden übrigen Stimmen zu stehen kommen können.

Hieraus folgt von selbst die richtige Ansicht der besondern Aufführung der vorhin genannten Akkorde. Jedoch ist dabey auch zugleich für diejenigen gesorgt, die dem Systeme der Aufhaltung (welches eigentlich seine Vorzüge nur bey solchen Subjekten völlig geltend machen kann, die sich schon einige Kenntnisse in dem mechanischen Theile des Satzes erworben haben,) ganz ausschließend den Vorzug geben.

Erste

Erste Abtheilung,

welche

die Grammatik des Satzes

enthält.

Erstes Kapitel.

Von den gegenseitigen Beziehungen der Töne, die aus den Tonverhältnissen hervorgehen.

§. 11.

Alles, was unser Ohr empfindet, ist Wirkung eines von einem Körper erregten und auf eine gewisse Art sich schwingenden Luftstromes, welcher die Nerven des Gehöres trifft, und denselben die Art seiner Schwingungen mittheilet.

Die Verschiedenheiten aber, die man bey den Empfindungen des Gehörs bemerkt, haben ihren Grund in den verschiedenen Schwingungsarten der Lufttheile, aus welchen der unser Ohr treffende Luftstrom bestehet, und diese verschiedenen Schwingungsarten der Lufttheile gehen aus den mannigfaltigen Verschiedenheiten derjenigen Körper hervor, welche die Schwingungen der Lufttheile erzeugen.

Anmerk. Der Zweck dieses Werkes erlaubt es nicht, mich hier auf andere Verschiedenheiten der Empfindung des Gehöres einzulassen, als auf diejenigen, die Bezug auf Höhe und Tiefe des Klanges haben. In Hinsicht auf die übrigen verweise ich den Leser auf die physische Klanglehre oder auf die sogenannte Akustik, und diejenigen, die sich in dieser dem Tonkünstler nützlichen Hülfswissenschaft orientiren wollen, finden dazu die beste Gelegenheit in dem Werke: Die Akustik, bearbeitet von E. Fl. F. Chladni. Leipz. b. Breitkopf und Härtel. 1802.

§. 12.

Wenn der sich schwingende Luftstrom, der unser Ohr trifft, so beschaffen ist, daß wir keine Gleichartigkeit oder Bestimmbarkeit der sich schwingenden Lufttheile empfinden, so bezeichnen wir das Gefühl, welches ein solcher Luftstrom erregt, mit den Wörtern Geräusch oder Schall. Empfinden wir aber dabey eine Bestimmbarkeit der Schwingungen, das heißt, empfinden wir, daß diese Schwingungen in gleichen Zeiträumen auf einander folgen, so pflegen wir das Gefühl solcher gleichförmigen Schwingungen mit dem Worte Klang zu bezeichnen.

§. 13.

Bey der Empfindung des Klanges verursacht der größere oder kleinere Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen, das ist, der größere oder kleinere Zeitraum, in welchem die Schwingungen auf einander folgen, eine für unser Gefühl sehr merkliche Modifikation des Klanges, denn wir sind gewohnt,

dasjenige Gefühl, welches durch gleichförmige Schwingungen erregt wird, die geschwinde oder in kleinen Zeiträumen auf einander folgen, durch das Wort hoch von dem Gefühle der in größern Zeiträumen auf einander folgenden Schwingungen zu unterscheiden, und das Gefühl der langsamern Schwingungen in Beziehung auf geschwindere, mit dem Worte tief zu bezeichnen.

§. 14.

Ist nun bey solchen höhern oder tiefern Klängen das Gefühl des Grades der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen genau bestimmt, oder (wie man sich gewöhnlicher ausdrückt,) werden solche höhere oder tiefere Klänge unter sich in ein bestimmtes Verhältniß der Höhe und Tiefe gebracht, so nennet man sie Töne.

Anmerk. Um über den Verfolg dieses Kapitels das nöthige Licht zu verbreiten, muß ich hier noch ein wenig bey dem Klange verweilen. Zur Erzeugung des Klanges sind nach §. 12 solche Schwingungen der Lufttheile nothwendig, die in gleichen Zeiträumen auf einander folgen. Diese gleichförmigen Schwingungen können aber nur durch solche Körper hervorgebracht werden, welche Elastizität besitzen, das heißt, welche die Eigenschaft haben, daß ihre Theile, nachdem sie durch einen Druck, Stoß oder Schlag, den der Körper erlitten hat, aus dem Zustande ihrer Ruhe gebracht worden sind, ein Streben äußern, wieder in den vorigen Zustand der Ruhe zu gelangen. Weil aber, indem dieses geschiehe, auf die Theile eines solchen Körpers zwey einander ganz entgegengesezte Kräfte wirken, nemlich der Stoß, der sie in Bewegung sezt, und die Elastizität, vermöge welcher sie nach ihrer vorigen Ruhe streben; so können diese ihres ruhigen Zustandes beraubten Theile vermittelst der Elastizität nicht augenblicklich, sondern nur allmählich wieder in den vorigen Zustand der Ruhe übergehen, und es entstehen daher wechselsweise Ausdehnungen und Zusammenziehungen dieser Theile, die jederzeit in gleichen Zeiträumen auf einander folgen, und die man die Schwingungen eines elastischen Körpers nennet.

Diese Schwingungen theilet der elastische Körper den ihn umgebenden Lufttheilen mit, und zwar so, daß der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen der Lufttheile gleich ist dem Grade der Geschwindigkeit der Schwingungen des Körpers, welcher die Lufttheile bewegt.

Hierbey lehrt nun zugleich die Erfahrung, daß bey elastischen Körpern von gleicher Art, die aber in Ansehung ihres Umfanges verschieden sind, der kleinere Körper jederzeit nach Proportion seines kleinern Umfanges, geschwindere oder in kürzern Zeiträumen auf einander folgende Schwingungen macht, als der größere. Hieraus folgt, daß die Größe des den Klang erregenden Körpers, der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen, die er macht, und der Luft mittheilet, und der Grad der Höhe oder Tiefe des dadurch in unserm Gefühle erregten Klanges, in Proportion stehen.

Deise Wahrheit ist das Prinzip, auf welches sich die mathematische Klanglehre oder die Kanonik gründet, in welcher die Töne entweder nach dem Umfange der Körper von welchen sie erzeugt werden, oder nach der Anzahl der Schwingungen, die diese Körper in einem bestimmten Zeitraume machen, als Größen verglichen und behandelt werden. Und in die Grenzen dieser Wissenschaft müssen wir eingehen, um die Beziehungen der Töne, die von ihrer Größe oder von ihrer bestimmten Höhe oder Tiefe abhängen, kennen zu lernen.

§. 15.

Unter Tönen verstehet man also solche Klänge, die ein bestimmtes Verhältniß der Höhe und Tiefe unter einander haben.

Allein nicht alle Klänge, deren Verhältniß sich gegen einander bestimmen läßt, das heißt, nicht alle Töne, deren Höhe und Tiefe unser Ohr bestimmt von einander unterscheidet, können in der Tonkunst melodisch und harmonisch unter einander verbunden werden, sondern es sind nur diejenigen Töne dazu geschickt, die solche gegenseitige Beziehungen auf einander haben, daß sie unter sich ein allgemeines Tongeschlecht ausmachen, welches zwar aus viel einzelnen Tonfamilien bestehet, wobey aber doch jedes Glied einer besondern Familie auch mit den Gliedern der übrigen Familien auf eine nähere oder entferntere Art verwandt ist. Um diese Verwandtschaft der Töne kennen zu lernen, ist es nothwendig, zu untersuchen, auf welche Art die in der Musik gebräuchlichen Töne von einem Grundtone, als von ihrem gemeinschaftlichen Stammvater, hergeleitet werden können.

Weil sich nun der nähere oder entferntere Grad der Verwandtschaft zweyer Töne auf die mehrere oder mindere Aehnlichkeit ihrer Schwingungen gründet, und weil der mehrere oder mindere Grad der Aehnlichkeit dieser Schwingungen davon abhängt, ob die Anzahl der Schwingungen, die beyde Töne in einem bestimmten Zeitraume machen, der Unität näher

her oder davon entfernter sind, so finden wir, um die Abstufung der Verwandtschaft der Töne von einem angenommenen Stammtone kennen zu lernen, die beste Gelegenheit in der Untersuchung ihrer Verhältnisse.

§. 16.

Nach der in dem 14ten §. enthaltenen Anmerkung stehet die Größe eines sonoren Körpers mit der Anzahl der Schwingungen, die er in einem bestimmten Zeitraume macht, und der Luft mittheilet, in Proportion. Um also das Verhältniß der Töne, oder die Zahl der Schwingungen, die sie in einem bestimmten Zeitraume machen, kennen zu lernen, darf man nur den Körper in verschiedene Größen theilen. Geschieht diese Theilung nach den Regeln der Unität, das heißt, kommt diese Theilung mit der natürlichen Zahlenfolge überein; so entwickelt sich eine Abstufung der Verhältnisse der Töne, und damit zugleich die Abstufung der Verwandtschaft derselben.

Zu diesem Prozesse bedienet man sich am schicklichsten einer auf ein glattes Stück Brett aufgespannten und an beyden Enden auf Stegen ruhenden Saite. Weil nun unser modernes Tonsystem von dem Tone C ausgehet, das heißt, weil dieser Ton als derjenige angenommen wird, von welchem alle übrigen Töne abstammen, *) so stimmen wir diese Saite in den Ton C.

Theilet man nun diese Saite C, und zwar nach der Ordnung der natürlichen Zahlenfolge, zuerst in zwey gleiche Theile, und sezt unter den Theilungspunkt einen dünnen beweglichen Steg, auf welchem die Saite, ohne merklich ausgedehnet zu werden, ruhen kann, so wird ein Theil oder die Hälfte der Saite, weil sie sich noch einmal so geschwinde schwingt, als die noch ungetheilte Saite, einen Ton angeben, der auch noch einmal so hoch ist, als der Ton der ganzen Saite. Diesen Ton nennet man (weil er in der diatonischen Tonleiter von dem Tone der ganzen Saite um acht Stufen entfernt ist,) die Oktave des Tones der ganzen Saite, und bezeichnet ihn, wegen seiner Aehnlichkeit mit dem Grundtone, ebenfalls mit dem Buchstaben C.

*) Die Ursache, warum man den Ton C als den Stammton aller übrigen in der Musik gebräuchlichen Töne annimmt, liegt in der Benennung der Töne vermittelst der ersten Buchstaben des Alphabetes, und in der Art, wie sie auf dem Liniensysteme dargestellet werden. Diejenigen Töne, die mit dem Tone C eine besondere Tonfamilie ausmachen, werden, wie bekannt, mit den Buchstaben d e f g a und h bezeichnet; wollte man nun z. B. den Ton D als den Grundton aller übrigen Töne annehmen, so würde man genöthigt seyn, die Töne fis und cis eher aufzuführen, als die Töne f und c, von welchen jene durch Modifikation abstammen.

Allein die Oktave ist von ihrem Grundtone nicht wesentlich verschieden, sondern sie stellet nur den Grundton selbst in einer verminderten Größe vor; denn bey der Theilung der Saite, durch welche die Oktave hervorgehet, findet sich eine Eigenheit, die man bey keiner der übrigen Theilungen bemerkt, nemlich die Identität der beyden Theile der Saite, die durch den beweglichen Steg von einander abgesondert sind. Ziehet man neben die ganze Saite C noch eine andere, und stimmt sie mit jener in den Einklang, so verhalten sich beyde zu einander wie 1 : 1, und also eben so, wie die beyden Antheile der in zwey Theile getheilten Saite, die beyde die Oktave der ganzen Saite angeben. Die Oktave kann also von ihrem Grundtone nicht wesentlich verschieden seyn, und nichts anders vorstellen, als das Bild des Grundtones in einer verminderten Größe.

Daher siehet man auch die beyden Töne, die zusammen eine Oktave ausmachen, als die beyden Grenzsteine an, innerhalb welcher sich alle in der Musik brauchbare Töne befinden und entwickeln müssen, weil außerhalb der Grenzen der Oktave keine Töne vorhanden seyn können, die nicht schon in dem Raume der Oktave enthalten sind.

Weil bey der Erzeugung der Oktave die ganze Saite in zwey Theile getheilet wird, von welchen ein Theil die Oktave der ganzen Saite angiebt, so bezeichnet man das Verhältniß der beyden Töne, die zusammen eine Oktave ausmachen, mit 2 : 1 (zwey zu eins), so lange man nemlich das Verhältniß beyder Töne nach ihren Saitenlängen bestimmt.

§. 17.

Theilet man die ganze Saite C in drey gleiche Theile, und stellt den beweglichen Steg auf den Punkt, welcher den dritten Theil der Saite absondert, so werden die beyden übrigen Theile zusammengenommen einen Ton angeben, der (nach §. 16.) von dem Tone der ganzen Saite wesentlich verschieden ist. Man bezeichnet diesen Ton (so lange nemlich die ganze Saite C heißt,) mit dem Buchstaben G, und nennet ihn die

Quinte des Grundtones, weil er in der diatonischen Tonleiter fünf Stufen von seinem Grundtone entfernt ist. Die beyden Töne, die zusammen eine Quinte ausmachen, verhalten sich also wie 3 : 2.

Wird die Saite C in vier gleiche Theile getheilet, und durch den beweglichen Steg einer dieser Theile abgeschnitten, so geben die drey übrigen Theile zusammengenommen den Ton F, als Quarte von C, an, deren Verhältniß 4 : 3 ist.

Es würde sich durch ähnliche Fortsetzung der Theilung der Saite C auch die Folge der übrigen Töne entwickeln lassen, wie sie die Natur in der Uebereinstimmung mit der natürlichen Zahlenreihe zum Vorscheine bringt. Wir werden aber sogleich in dem 18ten §. Gelegenheit haben, die Verhältnisse der Töne auf einem kürzern Wege, als vermittelst der Theilung der Saite, kennen zu lernen.

Anmerk. Wenn die Tonverhältnisse durch die Theilung der Saite entwickelt, und also nach Saitenlängen bestimmt werden, bezeichnet die größere Zahl des Verhältnisses jederzeit den tiefern, die kleinere Zahl desselben aber den höhern Ton eines Intervalles, weil die größere Zahl anzeigt, in wie viel Theile die ganze Saite getheilt worden ist; die kleinere Zahl hingegen bestimmt, wie viel solcher Theile dazu erfordert werden, wenn der höhere Ton des Intervalles hervorgebracht werden soll. So wird z. B. das Verhältniß der Quinte c g durch 3 : 2 ausgedrückt, weil die ganze Saite c in drey Theile getheilt werden muß, von welchen zwey Theile zusammengenommen den Ton g, oder die Quinte von c, angeben. In diesem Falle verhält sich also der Grundton zu seiner Quinte wie 3 : 2; wollte man hingegen den obern Terminus dieses Intervalles gegen den tiefern vergleichen, so würde man sagen müssen, die Quinte verhält sich gegen ihren Grundton wie 2 zu 3.

Zuweilen wird das Verhältniß der Töne auch in der Form eines echten Bruches vorgestellet, z. B. das Verhältniß der Quinte als $\frac{2}{3}$, und hier muß man lesen: Zwey Drittel der ganzen Saite geben die Quinte. Auch in diesem Falle bezeichnet also die größere Zahl oder der Nenner des Bruches den tiefern Ton des Intervalls.

Weil aber, nach der im 14ten §. enthaltenen Anmerkung, die Größe der Saite, der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen, die sie macht und der Luft mittheilet, und die Höhe oder Tiefe des Tones, der dadurch erzeugt wird, in Proportion stehen, so kann das Verhältniß der Intervallen auch vermittelst der Vergleichung der Anzahl der Schwingungen bezeichnet werden, welche die beyden Saiten des Intervalles in einem bestimmten Zeitraume machen. Weil sich nun die größere Saite langsamer schwingt, als die kleinere, und weil der Grad der Geschwindigkeit der Schwingungen in eben dem Verhältnisse zunimmt, in welchem die Saite kürzer wird, so verhält sich die Anzahl der Schwingungen umgekehrt wie die Länge der Saiten, und folglich spricht sich das nach Schwingungen dargestellte Verhältniß in den nemlichen Zahlen aus, als wenn es nach Saitenlängen bestimmt wird, nur mit dem Unterschiede, daß dabey die kleinere Zahl den tiefern Ton des Intervalles, die größere Zahl aber den höhern Ton desselben bezeichnet. Will man daher z. B. das Verhältniß der Quinte nach Schwingungen vorstellen, so kommt die kleinere Zahl voran zu stehen, nemlich, 2 : 3, und das Verhältniß muß so verstanden werden: In eben dem Zeitraume, in welchem die Saite des Grundtones zwey Schwingungen macht, macht die Saite der Quinte drey Schwingungen.

Dieses, verbunden mit dem Inhalte der im 14ten §. enthaltenen Anmerkung, wird hoffentlich hinreichend seyn, den in der mathematischen Klanglehre unerfahrnen Leser, in Hinsicht auf den Verfolg dieses Kapitels, nicht in Dunkelheit zu lassen. Diejenigen aber, die in Gegenstände dieser Art tiefer einzudringen wünschen, verweise ich auf das im Jahre 1808 erschienene Werk: Anleitung zu Temperaturberechnungen rc. von D. G. Türk.

§. 18.

Hätten wir bey der Herleitung der in dem vorhergehenden §. angezeigten Tonverhältnisse, vermittelst der Theilung der Saite, nicht den Vortheil gehabt, daß uns dabey der äußere Sinn zu Hülfe kam, um einzusehen, worauf sich ihre Entstehungsart gründet, und was es eigentlich damit für eine Bewandniß habe; so hätten wir die Kenntniß dieser Verhältnisse auf einem kürzern Wege erlangen können.

Es ist bekannt, daß die Trompete *) ihre Töne in der weiter unten folgenden Ordnung angiebt. Die in dieser Tonleiter der Trompete nach einander folgenden Tongrößen haben eine gewisse Aehnlichkeit mit denjenigen Verhältnissen der Größen, die man eine steigende geometrische Progression nennet. Wenn man daher dieser Tonleiter die natürliche Zahlenfolge unterlegt, (jedoch so, daß die Unität oder die Zahl 1 gleich auf

*) Das Horn giebt sie in eben dieser Ordnung an, aber um eine Oktave tiefer, weil das Rohr, aus welchem z. B. das C Horn bestehet, noch einmal so lang ist, als das Rohr der C Trompete.

auf den ersten Ton derselben fällt,) so kommt mit dieser Zahlenfolge eine Art von Logarithmen zum Vorscheine, vermittelst welcher sich diese Tongrößen auf verschiedene Arten berechnen lassen, und die unter den Tönen dieser Tonleiter stehenden Zahlen stellen die Verhältnisse dieser Töne auf die nemliche Art, oder in eben den Zahlen dar, wie sie sich durch die Theilung der Saite entwickeln, nur mit dem Unterschiede, daß dabey die Verhältnisse nicht nach Saitenlängen, sondern nach Schwingungen ausgedrückt sind, das heißt, daß die kleinere Zahl jederzeit den tiefern, die größere Zahl aber den höhern Terminus der Intervallen bezeichnet; als:

C	c	g	$\bar{c}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\bar{\bar{b}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	u. s. w.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	

In diesem Schema entwickeln sich folgende Tonverhältnisse, aus welchen sich die Verhältnisse aller noch übrigen Intervallen berechnen lassen; nemlich:

Das Verhältniß	der Oktave	- -	1:2	in den Tönen C c,
—	— der Quinte	- -	2:3	in den Tönen c g,
—	— der Quarte	- -	3:4	in den Tönen g $\bar{c}$,
—	— der großen Terz	-	4:5	in den Tönen $\bar{c}$ $\bar{e}$,
—	— der kleinen Terz	-	5:6	in den Tönen $\bar{e}$ $\bar{g}$,
—	— der großen Sexte	-	3:5	in den Tönen g $\bar{e}$,
—	— der kleinen Sexte	-	5:8	in den Tönen $\bar{e}$ $\bar{\bar{c}}$,
—	— des großen ganz. Tons		8:9	in den Tönen $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$,
—	— des kleinen ganz. Tons		9:10	in den Tönen $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$,
—	— des groß. halb. Tons		15:16	in den Tönen $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{\bar{c}}}$,
—	— der großen Septime		8:15	in den Tönen $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{h}}$,
—	— der kleinen Septime		5:9	in den Tönen $\bar{e}$ $\bar{\bar{d}}$.

Je näher nun die Zahlen, durch welche das Verhältniß zweyer Töne ausgedrückt wird, an die Unität grenzen, desto näher ist der Grad der Verwandtschaft dieser Töne, oder desto mehr haben sie Beziehung auf einander. Daher hat z. B. die Quinte eine nähere Beziehung auf ihren Grundton, als die Quarte u. s. w.

Erste Anmerkung.

Es ist schon in der Anmerkung zu dem vorhergehenden §. bemerkt worden, daß das Verhältniß der Töne als ein echter Bruch vorgestellet werden kann. Weil nun z. B. der Bruch ½ dem Bruche $\frac{2}{4}$ völlig gleich, und der lezte nur in höhern Zahlen, als der erste, ausgedrückt ist, so wird man leicht einsehen, daß das Verhältniß 2 : 4, welches sich in dem Schema zwischen den Tönen c $\bar{c}$ befindet, ebenfalls nichts anders sey, als das Verhältniß der Oktave 1 : 2, welches in höhern Zahlen dargestellet ist. Die nemliche Bewandtniß hat es auch mit den im Schema enthaltenen Verhältnissen 10 : 12 unter den Tönen $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{g}}$, oder mit 8 : 10 unter den Tönen $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{e}}$ u. s. w. denn das Verhältniß 10 : 12 ist gleich dem Verhältnisse 5 : 6, so wie das Verhältniß 8 : 10 gleich ist dem Verhältnisse 4 : 5.

Zweyte Anmerkung.

Auf die Verschiedenheit des ganzen Tones, der sich in unserm Schema in zwey verschiedenen Größen entwickelt, welche die Gelegenheit zur Eintheilung desselben in einen grossen und kleinen ganzen Ton geben, brauchen wir hier keine Rücksicht zu nehmen. Wer die Ursache von der Verschiedenheit der Verhältnisse eines ganzen Tones einsehen will, muß sich aus der Kanonik die Theilung der großen Terz, oder die Subtraktion der reinen Quarte von der reinen Quinte, und der reinen Quinte von der großen Sexte bekannt machen. Uebrigens wird sich sogleich in der Folge Gelegenheit zeigen, die Ursache kürzlich anzugeben, warum die mit den Zahlen 7, 11 und 13 bezeichneten Tongrößen unseres Schema in der Musik nicht ausgeübt werden.

Dritte Anmerkung.

Man pflegt die angezeigte Tonleiter der Trompete oft die natürliche oder harmonische Tonleiter zu nennen. Den Beynamen natürlich hat sie deswegen erhalten, weil sich in derselben die ursprüngliche Größe der Töne, oder das mit der natürlichen Zahlenreihe übereinkommende Verhältniß derselben ausspricht; und man setzt sie durch diesen Beynamen der Stufenfolge derjenigen Tongrößen entgegen, die man die diatonische oder künstliche Tonleiter nennet, in welcher das ursprüngliche Verhältniß einiger Töne um etwas weniges modificirt oder temperirt werden muß, wenn man harmonische Musik ausüben will. Die Ursachen einer solchen Temperatur der Töne sollen in der Folge angezeigt werden; so wie sich auch in dem Verfolge dieses Kapitels

tels die Ursache von selbst aufklären wird, warum man die Tonleiter der Trompete odrr des Horns die **harmonische** Tonleiter nennet.

§. 19.

Wenn Töne der vorhin angezeigten Tonleiter blos successiv intonirt werden, so erweckt der verschiedene Grad der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen in unserm Gefühle blos die Verschiedenheit ihrer Höhe und Tiefe. Man mag daher z. B. die Töne c g, oder die Töne d e nach einander angeben, so bemerkt man dabey (außer der verschiedenen Höhe und Tiefe derselben,) weiter keine Verschiedenheit des Gefühls. Ganz anders verhält es sich, wenn man zwey Töne gleichzeitig intonirt. In diesem Falle veranlassen die unser Ohr gleichzeitig treffenden verschiedenen Grade der Geschwindigkeit der Schwingungen eine nähere Vergleichung derselben, und man empfindet sehr deutlich den größern oder kleinern Grad ihrer Uebereinstimmung, oder das öftere oder seltnere Zusammentreffen dieser Schwingungen in einem Zeitpunkte, welches man gemeiniglich durch die Redensart, **mehrere oder mindere Faßlichkeit** des Verhältnisses, ausdrückt.

Es ist sehr begreiflich, daß z. B. bey der gleichzeitigen Intonation der Töne c und g, die Schwingungen ihrer Saiten öfterer in einem Zeitpunkte zusammentreffen, und daß dadurch das Verhältniß dieser Töne unserm Gefühle faßlicher wird, als bey der gleichzeitigen Intonation der Töne d und e; weil bey dem Erklingen der Töne c und g die Saite g in eben demselben Zeitraume drey Schwingungen macht, in welchem sich die Saite c zweymal schwingt; da hingegen bey der Intonation der Töne d und e die Saite e sich zehn mal schwingt, indem die Saite d neun Schwingungen macht.

Wir sind gewohnt, das Gefühl solcher gleichzeitigen Schwingungen, die einen höhern Grad der Faßlichkeit haben, mit dem Worte **Konsoniren**, das Gefühl solcher gleichzeitigen Schwingungen hingegen, die in Vergleichung mit jenen, einen merklich mindern Grad der Faßlichkeit äußern, mit dem Ausdrucke **Dissoniren**, zu bezeichnen.

Je einfacher nun das Verhältniß zweyer Töne ist, das heißt, je näher die Zahlen, wodurch es ausgedrückt wird, an die Unität grenzen, desto mehr konsonirende Eigenschaft äußern diese Töne bey ihrem Zusammenklange; daher konsonirt die Oktave mehr, als die Quinte, und die Quinte mehr, als die Quarte u. s. w.

Hieraus folgt, daß die Eigenschaft der zusammenklingenden Töne, welche man das Konsoniren nennet, in eben dem Grade abnimmt, in welchem sich das Verhältniß der Töne von der Unität entfernt. Nun findet sich aber in unserer natürlichen Tonleiter in den beyden Tönen $\bar{g}$ $\bar{b}$ eine kleinste Terz in dem Verhältnisse 6 : 7, und in den Tönen $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ ein größter ganzer Ton in dem Verhältnisse 7 : 8, von welchen in der praktischen Musik kein Gebrauch gemacht werden kann, weil der auf die Zahl 7 fallende Ton $\bar{b}$ für unser verbundenes Tonsystem zu tief ist. *) Weil daher die beyden Verhältnisse 6 : 7 und 7 : 8 nicht ausgeübt werden, so entstehet durch das Auslassen derselben in der verhältnißmäßigen Abnahme der Einfachheit und Faßlichkeit der Verhältnisse eine sehr merkliche Lücke, welche verursacht, daß wir bey dem folgenden Verhältnisse 8 : 9 diese Abnahme der Faßlichkeit um so mehr fühlen, und daher dem Intervalle c d, (auf welches das Verhältniß 8 : 9 fällt,) und zugleich allen übrigen Intervallen, die in solchen von der Unität entferntern Verhältnissen stehen, den Namen **Dissonanz** beylegen.

Auf diese Art wird die Zahl 6 die Grenzzahl, durch welche die konsonirenden Tonverhältnisse von den dissonirenden abgesondert werden, das heißt, nur diejenigen Intervalle konsoniren, deren Verhältnisse mit den Zahlen von 1 bis 6 bezeichnet werden, nemlich:

die Oktave	=	1 : 2,
die Quinte	=	2 : 3,
die Quarte	=	3 : 4,
die große Terz	=	4 : 5,
und die kleine Terz	=	5 : 6,

Hier-

*) Eine ähnliche Bewandtniß hat es auch mit denjenigen Verhältnissen, bey welchen sich ein Terminus derselben vermittelst der Zahlen 11 und 13 ausspricht.

Hierzu gehört noch die in den Einklang umgekehrte Oktave oder das Verhältniß 1 : 1, und die große und kleine Sexte in den Verhältnissen 3 : 5 und 5 : 8, *) als Umkehrungen der kleinen und großen Terz. Alle übrigen in der Musik gebräuchlichen Intervalle gehören unter die Dissonanzen.

§. 20.

Die konsonirenden Intervalle konsoniren bey ihrem Zusammenklingen nicht allein für sich selbst, oder als einzelne von einander abgesonderte Intervalle, sondern sie behalten ihre konsonirende Eigenschaft auch bey, und das Konsoniren wird vermehrt, sobald sie auf eine solche Art gleichzeitig vereinigt werden, daß ihre Vereinigungsform der natürlichen Zahlenfolge von 1 bis 6 entspricht, nemlich:

$\bar{g}$ 6,
$\bar{e}$ 5,
$\bar{c}$ 4,
g 3,
c 2,
C 1,

denn bey der gleichzeitigen Vereinigung dieser Töne stehen nicht allein alle Töne gegen ihren Grundton, sondern auch unter sich selbst, in konsonirenden Verhältnissen; daher muß sich auch bey ihrem Zusammenklange nothwendig das Konsoniren vermehren, weil sich dabey mehr Schwingungen in einem Zeitpunkte begegnen, als bey der Intonation eines einzelnen konsonirenden Intervalles. Die Zusammenstimmung aller dieser Töne muß daher auch den höchsten Grad des Konsonirens enthalten, welcher durch gleichzeitige Vereinigung der Töne hervorgebracht werden kann.

*) Es ist so eben behauptet worden, daß nur diejenigen Intervalle konsoniren, deren Verhältniß sich in den Zahlen 1 bis 6 darstellt, und dennoch wird die kleine Sexte in dem Verhältnisse 5 : 8 unter die Konsonanzen gerechnet. Dieses ist jedoch nur ein scheinbarer Widerspruch, weil diese kleine Sexte weiter nichts ist, als die Umkehrung der großen Terz; denn wenn man den tiefern Terminus der großen Terz 4 : 5 um eine Oktave höher sezt, so schwingt sich die Saite, die vorher nur 4 Schwingungen gemacht hatte, 8 mal. Nun wissen wir aber aus dem Vorhergehenden daß das Verhältniß 1 : 2 (oder hier 4 : 8) keine wesentliche Verschiedenheit der Töne ausmacht.

Wenn man die Zusammenstimmung dieser Töne in ihre wesentlich von einander verschiedenen Bestandtheile auflöset, das heißt, wenn man die bey denselben vorhandenen Verdoppelungen vermittelst der Oktave, davon absondert (weil nach §. 16. die Oktave von ihrem Grundtone nicht wesentlich verschieden ist,) so erhält man in den von einander wesentlich ver-

g
e
schiedenen Tönen c eine Tonverbindung, die aus dem Grundtone, dessen großer Terz und reinen Quinte bestehet, und die man den harten harmonischen Dreyklang nennet.

§. 21.

g
e
Der so eben angezeigte harte harmonische Dreyklang c bestehet aus zwey verbundenen aber zusammenhängenden Terzen, *) von welchen die tiefere oder die zuerst zum Vorscheine kommende (nemlich c e) eine große, die höhere aber (e g) eine kleine Terz ist, deren oberer Terminus gegen den Grundton des Dreyklanges die reine Quinte macht. Die Ordnung dieser beyden verbundenen Terzen läßt sich aber auch umkehren, ohne daß das konsonirende Verhältniß der Töne unter sich zerstöret wird; denn wenn man die kleine Terz tiefer nimmt, als

e
c
die große, z. E. a, so bekommt zwar ein solcher Dreyklang einen von jenem ganz verschiedenen Charakter, es konsoniren dabey aber ebenfalls die höhern Töne nicht allein gegen ihren Grundton, sondern auch unter sich selbst, und enthalten demnach ebenfalls einen hohen Grad des Konsonirens, welcher dem Konsoniren des harten Dreyklanges nur in dieser Hinsicht nachstehet, daß sich in demselben das Verhältniß der kleinen Terz 5 : 6 eher entwickelt, als das Verhältniß der großen Terz 4 : 5.

Dieser aus kleiner Terz und reinen Quinte bestehende Dreyklang wird der weiche harmonische Dreyklang genannt.

*) Unter zwey zusammenhängenden Terzen werden hier zwey solche verstanden, bey welchen der höhere Terminus der ersten Terz zugleich den tiefern Terminus der zweyten ausmacht.

Anmerk. Es lassen sich zwar die in dem 19ten §. angeführten konsonirenden Intervalle auch noch auf andere Arten verbinden, als in der Form eines harten oder weichen Dreyklanges, ohne daß die Töne derselben aufhören, sowohl gegen ihren Grundton, als auch unter sich selbst, zu konsoniren. Allein diese Tonverbindungen sind weiter nichts, als die sogenannten Versetzungen oder Umkehrungen der beyden Dreyklänge, von welchen in der Folge gehandelt wird.

Anjezt sey es für uns hinreichend, aus dem Zusammenhange der drey lezten §phen einzusehen, daß es keine konsonirende Verbindung von vier wesentlichen verschiedenen Tönen geben kann, und daß also alle konsonirenden Akkorde nur dreystimmig sind, weil nothwendig jeder hinzukommende vierte Ton entweder gegen den Grundton des Akkordes, oder gegen ein Intervall desselben, dissoniren muß.

§. 22.

Weil wir uns in diesem Kapitel mit Gegenständen der physischen und mathematischen Klanglehre beschäftigt haben, um die gegenseitigen Beziehungen der Töne, in so ferne sie von ihrer bestimmten Größe oder von ihren Verhältnissen abhängen, kennen zu lernen, so ergreife ich hier zugleich die Gelegenheit, auch diejenige Eigenschaft der Töne anzuzeigen, aus welcher sich der Grundsatz entwickelt, nach welchem nicht allein die mehr als dreystimmigen Akkorde auf eine den Verstand befriedigende Art hergeleitet werden können, sondern vermittelst dessen man auch in den Stand gesezt wird, bey den ersten Uebungen im Kontrapunkte eine Melodie mit einer ihren Tonfolgen angemessenen Harmonie zu verbinden, ohne es dabey auf ein Gerathewohl oder auf ein unsicheres Ertappen der dazu schicklichen Grundtöne ankommen zu lassen.

Man hat nemlich die Erfahrung gemacht, daß wenn zwey Töne oder zwey Antheile der konsonirenden Progression von 2 bis 6, wenn sie durch die kleinsten ganzen Zahlen ausgedrückt, mit der Zahl 1 übereinkommen, zusammen intonirt werden, wie z. B. $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ einer ganzen Saite, alsdenn die Natur von selbst den Ton der ganzen Saite, als Grundton zu diesen Tönen, in der Luft erzeugt. *)

Wenn man eine aufgespannte Saite in das große C einstimmt, und sie in drey Theile theilet, so giebt ein Drittel derselben das kleine g an; das große C ist also das Ganze zu seinem Drittel g. Theilet man aber die Saite c in fünf Theile, so intonirt ein Fünftel derselben das eingestrichene e; folglich ist das große C das Ganze zu seinem Fünftel $\bar{e}$. Werden nun die beyden Töne g und $\bar{e}$ intonirt, so begegnen sich ihre Schwingungen dergestalt, daß dadurch zugleich in unserm Ohre das Gefühl des großen C selbst, erweckt wird.

Um aber den Zusammenhang der Antheile $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ mit der Länge der ganzen Saite deutlich einzusehen, stelle man sich vor, daß wenn bey einer Orgelstimme die Pfeife des großen C 8 Fuß lang ist, so muß (den im 20. §. angezeigten Verhältnissen zu Folge) die Pfeife des kleinen g $2\frac{2}{3}$ Fuß, und die Pfeife des eingestrichenen e $1\frac{3}{5}$ Fuß enthalten. Weil nun, wenn die vermischte Zahl $2\frac{2}{3}$ in einen Bruch verwandelt wird, der Zähler dieses Bruches (nemlich die Zahl 8) gleich ist dem Zähler der in einen Bruch verwandelten Zahl $1\frac{3}{5}$, so verhalten sich die Antheile der beyden Pfeifen g und $\bar{e}$ zu der Länge der Pfeife c wie 8 : 8 oder wie 1 : 1.

Aus dieser Erfahrung folgt, daß wenn die große Terz und reine Quinte eines Grundtones (besonders wenn es in den vorhin angezeigten Entfernung vom Grundtone geschiehet,) intonirt werden, die Natur den Grundton von selbst in der Luft erzeuget.

Anmerk. Ob es gleich mit diesem Experimente seine völlige Richtigkeit hat, so gehören dennoch gemeiniglich mehrmahls wiederholte Versuche dazu, bevor es uns damit bis zur vollkommensten sinnlichen Ueberzeugung oder zur völligen Befriedigung des Ohres glückt. Soll der Versuch gut gelingen, so hat man dabey folgendes zu beobachten: 1) muß die große Terz und reine Quinte desjenigen Tones, welchen die Natur in der Luft erzeugen soll, in der Form einer großen Sexte intonirt werden, deren tiefer Terz minus

*) Gemeiniglich wird diese Entdeckung dem italiänischen Tonkünstler Tartini zugeschrieben, der in seinem im Jahre 1754 herausgegebenen Trattato di Musica Bemerkungen darüber geliefert hat; allein man weiß anjezt, daß diese Naturerscheinung den deutschen Tonkünstlern schon lange vorher bekannt gewesen seyn müsse, weil Sorge davon, in seiner im Jahre 1744 herausgegebenen Anweisung zur Stimmung der Orgel, Seite 40 und 41, als von einer ganz bekannten Sache spricht. — Gegen das Ende des verflossenen Jahrhundertes bauete der Abt Vogler auf dieses Phänomen sein bekanntes Simplifikationssystem der Orgel.

minus mit dem in der Luft zu erzeugenden Tone eine zweyfache Quinte ausmacht. Soll sich daher z. B. in der Luft das große G erzeugen, so muß die große Terz und reine Quinte desselben in der Form der großen Sexte d h intonirt werden; 2) muß man diese Sexte nicht nach der Temperatur unseres Tonsystemes, sondern auf das Genaueste nach ihrem reinen Verhältnisse 3 : 5 intoniren; 3) muß man, wenn die beyden Töne auf Saiteninstrumenten, z. B. auf der Violin, angegeben werden sollen, dahin sehen, daß die Saiten an sich selbst völlig rein sind, das heißt, daß sie keine Nebenschwingungen machen; und 4) muß man zu diesem Experimente vor allen Dingen ein sehr geräumiges Zimmer wählen, in welchem die Beschaffenheit der Wände die Reflexion des Schalles begünstiget. In kleinen Zimmern gelingt dieser Versuch gemeiniglich eben so wenig, als in solchen größern, in welchen viel Ameublement enthalten ist, oder in welchen die Wände, es sey nun vermittelst der sich an denselben gesammelten Unreinigkeiten, oder vermittelst der damit bekleideten Tapeten, den Schall nicht hinreichend reflektiren. Neu ausgeweißte und leere Zimmer sind daher diesem Versuche am günstigsten. Weil übrigens das Experiment in den wenigsten Zimmern gelingen will, so ist es sehr wahrscheinlich, daß die von den Instrumenten ausgehenden Töne in einer gewissen bestimmten Entfernung von den Wänden des Zimmers intonirt werden, oder daß sich die ursprünglichen und reflektirten Schwingungen zwischen den Instrumenten, auf welchen die Töne intonirt werden, und zwischen den Wänden des Zimmers, in einer gewissen Entfernung von beyden, begegnen müssen, wenn der Versuch vollkommen gelingen soll. Gelingt er aber vollkommen, so hört man auch den sich in der Luft erzeugenden tiefern Ton in eben der Stärke, in welcher seine Terz und Quinte vermittelst eines Instrumentes intonirt werden.

Zweytes Kapitel.

Von den gegenseitigen Beziehungen der Töne, die aus der Absonderung der Töne in besondere Tonarten, und aus der Vereinigung dieser Tonarten zu einer allgemeinen Tonfamilie hervorgehen; oder, von den Tonarten und Tonleitern, und vom Tonsysteme.

§. 23.

In dem vorhergehenden Kapitel haben wir nicht allein die gegenseitigen Beziehungen der Töne, in so ferne sie sich als einzelne Töne aus ihrem Grundtone entwickeln, kennen gelernt, sondern wir haben auch zugleich gesehen, wie sich diejenigen Töne, die zuerst aus dem Grundtone hervorgehen, vermittelst ihrer konsonirenden Eigenschaft, zu dem höchsten gleichzeitigen Wohlklange vereinigen, den man den harmonischen Dreyklang nennet.

Diejenigen Töne der natürlichen Tonleiter, die als successiv erscheinende Töne den nächsten Bezug auf einander haben, sind der Grundton C und seine fünfte und vierte diatonische Tonstufe g und f;*) diejenigen aber, die in den nächsten gleichzeitigen oder harmonischen Beziehungen auf einander stehen, sind die Töne des harmonischen Dreyklangs. Verbindet man nun diese nächsten successiven Beziehungen mit den nächsten gleichzeitigen, das heißt, verbindet man mit dem Grundtone C und mit seiner Quarte und Quinte f und g einen harten *) harmonischen Dreyklang, nemlich:

g	c	d
e	a	h
c	f	g,

so entwickelt sich in sieben wesentlich von einander verschiedenen Tönen eine besondere Tonfamilie, die man eine Tonart nennet. Diese Tonart wird insbesondere die harte oder große Tonart genannt, weil sie vermittelst der großen Terzen ihrer drey harten

*) Die Ursache, warum hier nicht auch zugleich der Ton e in Anschlag gebracht worden ist, wird sich noch in diesem §. aufklären.

*) Von der Verbindung des weichen Dreyklangs mit diesen Tonstufen, soll, um hier den Zusammenhang nicht zu unterbrechen, in der Folge gehandelt werden.

ten Dreyklänge einen ihr eigenthümlichen Charakter behauptet.

Hier siehet man nun, wie der Ton e, der in der successiven Verbindung der Töne eine entferntere Beziehung auf den Grundton c hat, als die beyden Töne g und f, durch die konsonirende und gleichzeitige Vereinigung der Töne eine ganz nahe Beziehung auf seinen Grundton bekommt. Eine ähnliche Bewandtniß hat es auch mit den Tönen a d und h.

Unter einer Tonart verstehet man also eine solche besondere Tonfamilie, deren Glieder nicht allein mit dem Grundtone derselben, sondern auch unter sich selbst in den nächsten Graden der Verwandtschaft und Beziehung stehen, und die vermittelst dieser nahen Verwandtschaft alle übrigen in einem entferntern Grade verwandte Töne von sich ausschließt. Sie entstehet, wie so eben gezeigt worden ist, aus der Vereinigung drey gleicher Dreyklänge mit einem angenommenen Grundtone und mit der vierten und fünften Stufe desselben.

§. 24.

Werden die Töne dieser drey Dreyklänge, welche die Tonart ausmachen, in eine solche Ordnung gebracht, wie sie in dem Bezirke der Oktave ihrem gemeinschaftlichen Grundtone in Ansehung der Höhe oder Tiefe nachfolgen, so entstehet diejenige Tonreihe die man die harte Tonleiter nennet, nemlich:

c d e f {g g} a h {c c}. *)

In dieser Tonleiter sind jedoch die Tonstufen nicht von gleicher Größe, denn sie enthält fünf ganze und zwey halbe Töne, und die Lage dieser halben Töne, die zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe enthalten sind, macht das Kennzeichen der harten Tonleiter aus.

*) Weil in den drey Dreyklängen, aus welchen diese Tonreihe hervor gehet, die Töne g und c auf doppelte Art enthalten sind, nemlich so, daß der Ton g einmal als Hauptton der Tonart, das zweyte mal aber als Quinte des Dreyklanges c e g, der Ton c aber einmal als Quinte des Dreyklanges des Tones f, das zweyte mal aber als Oktave des Grundtones der Tonart, vorhanden ist; so ist das zweyfache Daseyn dieser beyden Töne oben in dem Schema angezeigt worden, um den angehenden Tonsetzer darauf aufmerksam zu machen, weil ihm dieses zweyfache Daseyn der fünften und achten Tonstufe bey den ersten Uebungen im Kontrapunkte nützlich wird.

Erste Anmerkung.

Man giebt gewöhnlich den Tönen der Tonleiter, anstatt sie mit den Buchstaben zu bezeichnen, die deutschen oder lateinischen Namen der Zahlen ihrer Stufen, und nennet daher, z. B. in unserer harten Tonleiter von c, den Ton d die zweyte Stufe oder die Secunde, den Ton e die dritte Stufe oder die Terz u. s. w. Oft nennen aber auch die Theoristen den Grundton einer Tonart die Tonika, *) die fünfte Stufe derselben die Dominante, **) und die dritte Stufe die Mediante. ***) Nach dieser Benennungsart bekommt die vierte Stufe den Namen Unterdominante, die sechste Stufe aber den Namen Untermediante, weil jene um fünf Stufen, diese aber um drey Stufen tiefer liegt, als die Oktave des Grundtones.

Die siebente Stufe der harten Tonleiter wird, weil sie nur um einen halben Ton tiefer ist, als die Oktave des Grundtones, der unterhalbe Ton (oder subsemitonium modi) genannt.

Zweyte Anmerkung.

Weil die Töne der Tonleiter in verschiedenen Oktaven ausgeübt werden, so ist es nöthig, den Grad der Höhe oder Tiefe dieser Oktaven zu unterscheiden. Man bezeichnet daher die Töne der tiefsten oder ersten Oktave unseres Tonsystemes mit Versalbuchstaben, und nennet diese Oktave die große Oktave. Die Töne der zweyten Oktave werden mit kleinen Buchstaben bezeichnet, und daher bekommt sie den Namen kleine Oktave. Die dritte Oktave wird deswegen die eingestrichene genannt, weil man gewohnt ist, bey der Darstellung ihrer Töne vermittelst der Buchstaben, sich eines Querstriches über den Buchstaben zu bedienen, so wie man die Töne der vierten Oktave mit zwey, und die Töne der fünften, mit drey Queerstrichen über den Buchstaben bezeichnet, und jene Oktave die zweygestrichene, diese aber die dreygestrichene nennet. Diese Bezeichnungsart stammt von einer ältern Art der Tonschrift ab, die man die Tabulatur nennet.

Die-

*) Genau genommen soll das Kunstwort Tonika nur den Grundton einer solchen Tonart, in welche die Modulation hingeleitet wird, von dem Grundtone derjenigen Tonart unterscheiden, aus welcher das Tonstück gesetzt ist.

**) Den Namen Dominante oder herrschende Tonstufe hat die fünfte Stufe einer Tonart ohne Zweifel deswegen erhalten, weil sie gewöhnlicher Weise in der Grundstimme eines Tonstückes öfterer vorkömmt, als der Grundton der Tonart selbst. Zuweilen wollen die Theoristen die Dominante der Grundtonart von der Dominante derjenigen Tonart unterscheiden, in welche die Modulation hingeleitet worden ist; in diesem Falle pflegen sie sich zur Bezeichnung der erstern des Ausdruckes tonische Dominante zu bedienen.

***) Mediante wird die dritte Stufe deswegen genannt, weil sie in der engsten Lage des Dreyklanges auf dem Grundtone, z. E. in c e g, zwischen dem Grundtone und der Quinte mitten inne liegt.

Diejenigen Töne, die noch um eine Oktave tiefer, als in der großen Oktave, ausgeübt werden, bekommen als Unterscheidungszeichen das Beywort contra; daher wird der tiefste Ton des Fagotts das Contra B, oder die tiefste Saite des Violons das Contra E genannt.

§. 25.

Wenn man die gegenseitigen Beziehungen, welche die Töne der harten Tonleiter des Tones c sowohl gegen ihren Grundton, als auch unter sich selbst haben, auch auf die übrigen Töne überträgt, das heißt, wenn man jeden der übrigen Töne insbesondere als Grundton annimmt, auf welchem die harte Tonart ausgeübt wird, so entwickeln sich nach und nach nicht allein alle noch übrigen Tongrößen, die in der Musik ausgeübt werden, sondern auch zugleich die entferntern Grade der Verwandtschaft der Töne.

Weil mit dem Tone c seine Quinte g, mit dem Tone g seine Quinte d u. s. w. im nächsten Grade der Verwandtschaft stehet, so geschiehet die Versetzung der harten Tonart auf andere Grundtöne zuerst quintenweis.

Anmerk. Soll die Beschaffenheit der Tonart oder Tonleiter des Grundtones c auf den Grundton g übergetragen werden, so kann es auf zwey verschiedene Arten geschehen. Entweder man verbindet mit dem angenommenen Grundtone g und mit seinen beyden Haupttönen d und c harte harmonische Dreyklänge, nemlich:
d g a
h c fis
g c d, *) und ordnet, um die Tonleiter dieses Grundtones darzustellen, die Töne dieser Dreyklänge dem angenommenen Grundtone stufenweis folgend, als:
g a h c d e fis g;
oder man modificirt die Tonstufen des neuen Grundtones nach der Beschaffenheit der harten Tonleiter des Tones c. Wenn nun der Ton g zum Grundtone angenommen wird, so stehen die ursprünglichen Töne in folgender Ordnung:
1 2 3 4 5 6 7 8
g a h c d e f g.
Weil aber in dieser Tonreihe die siebente Stufe zur achten einen ganzen, die sechste Stufe zur siebenten aber, nur einen halben Ton ausmachen, so muß nothwendig der Ton f um einen halben Ton erhöhet oder in fis verwandelt werden, damit diese harte Tonleiter der Tonleiter des Tones c vollkommen gleich wird, in welcher die sechste Stufe zur siebenten einen ganzen Ton, die siebente zur achten aber, einen halben Ton, enthält. Auf gleiche Art verfährt man auch bey der Versetzung der harten Tonart auf andere Grundtöne.

*) Daß nicht der Ton f, sondern fis die große Terz von d sey, muß hier vorausgesetzt werden.

Die quintenweise Versetzung der harten Tonleiter veranlaßt daher nicht allein folgende Nachahmungen dieser Tonleiter auf andern Grundtönen, nemlich:

G a h c d e fis g,
D e fis g a h cis d,
A h cis d e fis gis a,
E fis gis a h cis dis e,
H cis dis e fis gis ais h,
Fis gis ais h cis dis eis fis,
Cis dis eis fis gis ais his cis, *)

sondern auch zugleich die Tongrößen fis, cis, gis, dis u. s. w.

Anmerk. In diesen versezten Tonarten und Tonleitern, die der Grundtonleiter von c durch die Erhöhung dieses oder jenes Tones gleich gemacht werden müssen, ist die siebente Stufe, oder der unterhalbe Ton, derjenige Ton, wodurch sich die nachfolgende oder um eine Quinte höher versezte Tonart von der vorhergehenden unterscheidet. So hat z. B. die Tonart g alle Töne mit der Tonart c gemein, ausgenommen ihren unterhalben Ton fis; daher ist bey allen Tonarten, in welchen dieser oder jener Ton durch ein Kreuz erhöhet werden muß, der unterhalbe Ton der charakteristische Ton der Tonart oder die tonbezeichnende Saite.

§. 26.

Nächst der quintenweisen Versetzung der Grundtonart c, pflegt man diese harte Tonart auch quartenweis zu versetzen, weil nächst der Quinte die Quarte dasjenige Intervall ist, welches mit jedem Grundtone in der nächsten Beziehung stehet.

Anmerk. Soll die harte Tonleiter des Tones C auf die Quarte dieses Grundtones oder auf den Ton f übergetragen werden, so stehen die ursprünglichen Töne in folgender Ordnung,
1 2 3 4 5 6 7 8
f g a h c d e f,
und es zeigt sich, daß in diesem Falle der zu der Tonart f nöthige unterhalbe Ton e schon vorhanden ist. Dagegen ist aber die vierte

*) Den Verfolg dieser quintenweisen Versetzung findet man, weil bey denselben eine enharmonische Verwechslung vor sich gehen muß, weiter unten.

te Stufe h, die in der harten Tonleiter mit der dritten Stufe nur einen halben Ton ausmachen muß, um einen halben Ton zu hoch, und muß demnach in b verwandelt werden, wenn die Tonleiter von f der Grundtonleiter von c entsprechen soll. Gleiche Bewandniß hat es auch mit den übrigen quartenweisen Versetzungen der harten Tonart.

Hieraus sehet man zugleich, daß in den Tonarten, in welchen dieser oder jener Ton um einen halben Ton erniedriget werden muß, nicht der unterhalbe Ton, sondern die vierte Stufe derselben den charakteristischen Ton der Tonart, oder die tonbezeichnende Saite, ausmacht; denn die Tonart f unterscheidet sich von der Tonart c nicht durch ihren unterhalben Ton e, sondern durch ihre vierte Stufe b.

Durch diese quartenweise Versetzung der harten Tonleiter kommen folgende Nachahmungen derselben auf andern Grundtönen zum Vorscheine, nemlich:

F	g	a	b	c	d	e	f,
B	c	d	es	f	g	a	b,
Es	f	g	as	b	c	d	es,
As	b	c	des	es	f	g	as,
Des	es	f	ges	as	b	c	des,

und es entwickeln sich die Tongrößen b, es, as, des u. s. w.

§. 27.

In der modernen Musik werden (aus Gründen, die weiter unten angezeigt werden sollen,) die Töne cis und des, dis und es, fis und ges u. s. w. die ursprünglich um das kleine Verhältniß 125 : 128 von einander verschieden sind, in gleicher Tongröße ausgeübt. Daher kommt es auch, daß alle Töne der Tonleiter des Tones des mit den Tönen der Tonleiter des Tones cis (ob sie gleich als verschiedene Tonstufen dargestellet werden,) von völlig gleicher Tongröße sind, und daß also beyde Tonarten mit einander verwechselt werden können, ohne daß unser Ohr bey diesem Wechsel die Verschiedenheit ihrer Tonstufen bemerkt. *)

*) Wenn unser Ohr diesen Wechsel bemerkt, wenn er auf Bogeninstrumenten ausgeübt wird, so hat dieses seinen Grund nicht in dem Wechsel der Tonstufen, sondern in der diesen Instrumenten eigenthümlichen Applikatur, vermittelst welcher in der Tonart cis die Saiten mehr verkürzt werden, als in der Tonart des: daher klingt, ohngeachtet der Gleichheit der Tongrößen beyder Tonarten, cis dur schärfer als des dur. So wie übrigens cis dur und des dur unter einander verwechselt werden können, eben so kann dieser Wechsel unter den Tonarten fis dur und ges dur, oder unter gis dur und as dur, Statt finden.

Diese Gleichheit der angezeigten Tongrößen verursacht 1) daß man nicht mehr als zwölf in Ansehung der Tongrößen verschiedene harte Tonarten ausüben kann, weil z. B. cis dur und des dur, fis dur und ges dur, oder auch gis dur und as dur, von gleicher Tongröße sind: 2) daß die Verwechslung der Tonarten von gleicher Tongröße Gelegenheit giebt, bey der Fortsetzung der quinten- und quartenweisen Versetzung der Tonart c alle zwölf Tonarten dergestalt zu durchlaufen, daß man mit der zwölften Versetzung wieder in die Tonart c zurück kommt; z. B.

	C	d	e	f	g	a	h	c	(12)
1.	G	a	h	c	d	e	fis	g	(11)
2.	D	e	fis	g	a	h	cis	d	(10)
3.	A	h	cis	d	e	fis	gis	a	(9)
4.	E	fis	gis	a	h	cis	dis	e	(8)
5.	H	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	(7)
6.	Fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis	(6)
7.	Des *)	es	f	ges	as	b	c	des	(5)
8.	As	b	c	des	es	f	g	as	(4)
9.	Es	f	g	as	b	c	d	es	(3)
10.	B	c	d	es	f	g	a	b	(2)
11.	F	g	a	b	c	d	e	f	(1)
12.	C	d	e	f	g	a	h	c.	

Dieses Schema, in welchem alle zwölf harte Tonarten quintenweis auf einander folgen, wird der **Quintenzirkel** genannt. Versezt man aber die harte Tonart c quartenweis, oder so, wie die Tonarten in diesem Schema rückwärts auf einander folgen, nemlich nach der hinter den Tonreihen angezeigten Zahlenfolge, so bekommt die Versetzung derselben den Namen **Quartenzirkel**.

Anmerk. Je mehr Tongrößen zwey Tonarten unter sich gemein haben, desto näher ist der Grad der Verwandtschaft, in welchem sie stehen. In dem angezeigten Quintenzirkel nimmt diese Verwandtschaft in eben dem Grade ab, in welchem die quintenweisen Versetzungen zunehmen, bis endlich in der Tonart fis nur noch der einzige ursprüngliche Ton h die Verwandtschaft dieser Tonart mit

*) Hier wird nemlich cis dur mit des dur verwechselt.

mit der Tonart des Tones c begründet. Wird nun bey der nächstfolgenden Versetzung die Tonart cis dur mit der ihr an Tongrößen völlig gleichen Tonart des dur verwechselt, so nimmt nun, weil des dur die beyden ursprünglichen Tonstufen f und c enthält, die Verwandtschaft mit der Grundtonart c wieder zu, und wächst in der zweyten Hälfte des Zirkels in eben dem Grade, in welchem sie in der ersten Hälfte desselben abgenommen hatte. Mit dem Quartenzirkel hat es die nemliche Beschaffenheit, nur mit dem Unterschiede, daß in demselben die Tonarten in entgegengesetzter Ordnung auf einander folgen.

Ob man sich nun gleich in den Tonstücken niemals einer Modulation durch den ganzen Quinten- oder Quartenzirkel bedient, so hat dennoch die Kunst durch das Mittel, wodurch dieser Zirkellauf der Tonarten möglich wird, nemlich durch die Ausübung der Töne cis des, dis es u. s. w. in gleicher Tongröße, sowohl in Hinsicht auf den Gebrauch aller zwölf harten Tonarten, als auch besonders in Hinsicht auf die Modulation sehr viele Vortheile gewonnen, die aber hier aufzuzählen, am unrechten Orte seyn würde.

§. 28.

Die Beschaffenheit aller in dem vorhergehenden §. enthaltenen Tonleitern, wird durch das Kunstwort **diatonisch** bezeichnet; weil nun eine solche Tonleiter aus ganzen und großen halben Tönen *) bestehet, so hat man unter einer diatonischen Tonleiter oder unter der diatonischen Tonfolge überhaupt, eine solche zu verstehen, deren Stufen gegen einander ganze und große halbe Töne ausmachen, oder die keine kleinern Tongrößen, als große halbe Töne enthält.

§. 29.

Verbindet man mit der Reihe der ursprünglichen Töne oder mit der Tonleiter des Tones c, entweder die Erhöhungen dieser ursprünglichen Töne, welche durch die quintenweise Versetzung der Tonart nothwendig gemacht werden, oder die Erniedrigungen derselben, welche aus der quartenweisen Versetzung der Tonart hervorgehen, so entwickeln sich die beyden Tonleitern

c cis d dis e f fis g gis a ais h c,
c des d es e f ges g as a b h c,

die (aus uns schon bekanntem Grunde) beyde einander in Ansehung ihrer Tongrößen völlig gleich sind, in welchen aber die zwischen den ursprünglichen Tönen vorhandenen Tongrößen auf zwey verschiedene aber neben einander liegende Stufen fallen.

In diesen beyden Tonleitern, die aus einer Folge von vermischten großen und kleinen halben Tönen bestehen, wird die Oktave in zwölf halbe Töne zerfällt; und diese Eintheilung der Oktave in zwölf halbe Töne, von welchen sowohl der höhere als auch der tiefere Terminus eines jeden einzelnen halben Tones unter der Gestalt zwey neben einander liegenden Tonstufen gebraucht werden kann, *) machen das Unterscheidende unseres modernen Tonsystems aus.

Weil die Alten ihrem Tetrachorde, welches durch zwey halbe Töne und eine kleine Terz fortschritt, den Beynamen **chromatisch** beylegten, so pflegt man noch jezt eine solche aus großen und kleinen halben Tönen bestehende Tonleiter die **diatonisch-chromatische** Tonleiter zu nennen. Das Kunstwort chromatisch bezeichnet heut zu Tage also blos den Fortschritt des kleinen halben Tones, weil der Fortschritt des großen halben Tones zu der diatonischen Tonfolge gehört.

§. 30.

Wenn man die beyden diatonisch-chromatischen Tonleitern in eine einzige Tonleiter verwandelt, um in derselben alle, ihrem Namen und ihrer Stufe nach, verschiedene Töne, die in der Musik ausgeübt werden, zu vereinigen, so entstehet folgende Tonreihe:

c cis des d dis es e eis f fis ges g gis as a ais b h his c,

---

*) Wenn z. B. der ganze Ton d e durch die dazwischen liegende Tongröße dis oder es in zwey Hälften getheilet wird, so entstehen entweder die beyden halben Töne d dis und dis e, oder die halben Töne d es und es e. Derjenige halbe Ton, der auf zwey verschiedenen Stufen der Tonleiter vorgestellet wird, wie dis e oder d es, wird ein **großer** halber Ton genennet; einen solchen halben Ton hingegen, der auf einer und eben derselben Tonstufe nur vermittelst eines Versetzungszeichens vorgestellet werden muß, wie der halbe Ton d dis oder es e, nennet man den **kleinen** halben Ton. Ob wir nun gleich in der Musik diese beyden Gattungen des halben Tones in gleicher Tongröße ausüben, so ist dennoch ihr ursprüngliches Verhältniß verschieden; denn wenn in der mathematischen Klanglehre z. B. von der reinen Quarte c f (3:4) das Verhältniß der großen Terz c e (4:5) abgezogen wird, so bleibt für den halben Ton e f das Verhältniß 15:16 übrig. Ziehet man nun von dem Tone d e (9:10) den großen oder zwey Stufen einnehmenden halben Ton d es in dem angezeigten Verhältnisse 15:16 ab, so bleibt für den halben Ton es e das Verhältniß 24:25 übrig. Weil nun jenes Verhältniß größer ist, als dieses, so wird daher jener halbe Ton (e f) der große, dieser aber (es e) der kleine halbe Ton genannt.

*) Denn nicht allein die Tongrößen cis oder dis können in der Gestalt der neben ihnen liegenden Tonstufen des und es gebraucht werden; sondern man kann auch eben sowohl die Tongröße c als ein his, die Tongröße e als ein fes, oder die Tongröße f als ein eis vorstellen.

die man deswegen die diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter nennet, weil man die in derselben enthaltenen gleichen Tongrößen cis des u. s. w. als ursprüngliche Viertelstöne betrachtet, deren Folge von den Alten mit dem Kunstworte enharmonisch bezeichnet wurde.

Das Wort enharmonisch bezeichnet also heut zu Tage zwey neben einander liegende Stufen von gleicher Tongröße, oder eine und ebendieselbe Tongröße, die auf zwey benachbarten Stufen ausgeübt wird.

Anmerk. Der bisher gezeigte Zusammenhang aller harten Tonarten, und das Zusammenschieben derselben zu einem solchen vollständigen Tonsysteme, in welchem die Oktave in zwölf gleich weit von einander entfernte Tongrößen eingetheilt wird, gründet sich, wie man gesehen hat, hauptsächlich darauf, daß die in enharmonischem Verhältnisse stehenden Töne in gleicher Tongröße ausgeübt werden; und hierzu hat die Temperatur der Töne die Veranlassung gegeben.

Unter der Temperatur der Töne verstehet man eine solche kleine Abweichung von den ursprünglichen Verhältnissen der Intervallen, bey welcher unser Ohr diese Intervalle noch als ursprünglich rein anerkennt. — Aus dem Inhalte des vorhergehenden Kapitels wird es aber begreiflich, warum nicht jedes Intervall ohne Unterschied einen gleichen Grad dieser Abweichung von seinem reinen Verhältnisse vertragen kann; denn je näher das Verhältniß desselben der Unität ist, desto merklicher wird dem Ohre eine solche Abweichung. Daher kann z. B. der Quinte weniger als der Terz von ihrem reinen Verhältnisse entzogen werden.

So lange man die Töne einer Tonart blos melodisch verbindet, so lange ist keine Ursache vorhanden, die uns nöthigt, von den reinen Verhältnissen, welche die Töne der Tonleiter zu ihrem Grundtone haben, abzuweichen. Ganz anders verhält es sich, wenn entweder die Versetzungen der Tonart unter sich eine merkliche Verwandtschaft behalten sollen, oder wenn man mit der Melodie auch Harmonie vereinigen will. Wenn in dem lezten Falle z. B. der Ton a in der Tonleiter von c due als große Sexte des Grundtones in ihrem ursprünglichen Verhältnisse 3 : 5 ausgeübt werden soll, so macht dieser Ton a gegen den ihm in der Harmonie untergelegten Grundton d eine Quinte aus, die um das Verhältniß 80 : 81 zu tief ist. Weil nun, wie schon gesagt, ein Intervall, dessen Verhältniß der Unität sehr nahe ist, nur wenig Abweichung von seiner vollkommenen Reinheit vertragen kann, so empfindet unser Ohr bey der Quinte d a den Mangel des Verhältnisses 80 : 81 zu stark, und wird dadurch beleidigt. Es muß daher schon bey diesem angenommenen Falle ein Ausweg getroffen werden. Dieses kann nun auf keine bessere Art geschehen, als wenn man den Ton a um das geringe Verhältniß 160 : 161 höher nimmt, und also die große Sexte c a in dem Verhältnisse 96 : 161 ausübt. Dadurch gewinnt man den Vortheil, daß alsdenn die Quinte d a in dem Verhältnisse 108 : 161 erscheint, in welchem ihr nur noch an ihrer ursprünglichen Reinheit das geringe Verhältniß 161 : 162 mangelt. Auf diese Art nimmt unser Ohr sowohl die Sexte c a, als auch die Quinte d a für völlig rein an, weil jene nur einen ganz unbeträchtlichen Ueberschuß, diese aber nur einen ganz unbeträchtlichen Mangel an ihrer vollkommenen Reinheit hat. Ein solches Verfahren wird die Temperatur der Intervallen genannt.

Weil nun einmal die Temperatur unumgänglich nöthig war, so hat man dabey zugleich die Einrichtung getroffen, daß die durch die Versetzung der Tonart zum Vorscheine kommenden Töne cis des, dis es u. s. w., die ursprünglich um das geringe Verhältniß 125 : 128 verschieden sind, in gleicher Tongröße ausgeübt werden.

Vermittelst einer solchen Temperatur schweben entweder alle in dem Tonsysteme enthaltene reine Quinten und kleine Terzen so viel als möglich ist, in gleichem Grade abwärts, die reinen Quarten und großen Terzen hingegen aufwärts; oder man läßt nur einige dieser Intervallen auf- und abwärts schweben, um die übrigen in ihrer völligen Reinheit zu erhalten. Im ersten Falle nennet man die Temperatur gleichschwebend, im zweyten Falle aber wird sie ungleichschwebend genannt.

§. 31.

So wie durch die Verbindung des harten Dreyklanges mit einem angenommenen Grundtone und mit der vierten und fünften Tonstufe desselben die harte Tonart entstehet, eben so entwickelt sich, wenn man mit einem angenommenen Grundtone und mit seiner vierten und fünften Stufe weiche Dreyklänge verbindet, eine Tonart, die ihren eigenthümlichen Charakter von den kleinen Terzen ihrer weichen Dreyklänge erhält, und die man die weiche Tonart nennet; z. B.

e	a	h
c	f	g
a *)	d	e.

*) Aus eben der Ursache, aus welcher zu der ersten harten Tonart der Grundton c angenommen wird, wird auch der Ton a als Grundton der ersten weichen Tonart angenommen. Siehe die Anmerkung zu dem 20ten §.

Weil aber nach §. 21. der weiche Dreyklang etwas unvollkommener ist, als der harte; so theilt er den mindern Grad seiner Vollkommenheit auch der weichen Tonart mit. Den Beweis hiervon giebt die Beschaffenheit der Tonleiter dieser weichen Tonart; denn wenn man die Töne der angezeigten weichen Dreyklänge zu einer Tonleiter ordnet, nemlich:

a h c d e} f g a} *)

(über dem ersten e: e; über dem zweiten a: a)

so findet es sich, daß dem Inhalte dieser Tonleiter nicht allein ein charakteristischer Ton mangelt, durch welchen sie sich von dem Inhalte der harten Tonleiter des Tones c unterscheidet, sondern daß ihr auch der unterhalbe Ton der Tonart fehlt, ohne welchen man in der modernen Musik keinen Tonschluß machen kann. Man ist daher bey der Ausübung dieser Tonart oft genöthigt, ihre ursprünglich kleine siebente Stufe g um einen halben Ton zu erhöhen oder in gis zu verwandeln. Dadurch wird der weiche Dreyklang auf der fünften Stufe in einen harten Dreyklang, nemlich in e h gis umgeformt, und die weiche Tonart erhält durch ihren unterhalben Ton gis einen charakteristischen Ton, wodurch sie sich von den Tönen der harten Tonart c unterscheidet.

Diese Erhöhung der kleinen siebenten Stufe der weichen Tonleiter zum unterhalben Tone der Tonart ist nothwendig,

1) bey dem Tonschlusse, wie z. B. bey Fig. 1;
2) wenn auf der harmonischen Grundlage der fünften Stufe ein Ruhepunkt des Geistes, oder eine sogenannte Halbkadenz gemacht wird; z. B. Fig. 2;
3) wenn die melodische Tonfolge einer jeden Stimme sich stufenweis aufwärts bis in die Oktave des Grundtones fortbewegt, das heißt, wenn die siebente Stufe in die Tonika steigt.

*) Auch in dieser weichen Tonleiter ist die fünfte Stufe e einmal als Hauptton der Tonart, und das zweyte mal als Quinte des Dreyklanges der Tonika vorhanden, so wie sich ebenfalls auch der Ton a einmal als die Quinte des Dreyklanges der vierten Stufe, das andere mal aber als Oktave des Grundtones darstellt. Siehe die Anmerkung zu dem 29sten §.

Diesem lezten Falle zu Folge muß sich daher die aufwärts steigende weiche Tonleiter durch die zum unterhalben Tone erhöhete siebente Stufe fortbewegen, als:

a h c d e f gis a.

Weil aber durch diese Erhöhung zwischen der sechsten und siebenten Stufe ein Fortschritt zum Vorscheine kommt, welcher der diatonischen Tonordnung nicht entspricht, weil er um die Hälfte größer ist, als ein ganzer Ton, so wird die kleine sechste Stufe f, wenn sie nemlich dem unterhalben Tone gis unmittelbar stufenweis vorher gehet, ebenfalls um einen halben Ton erhöhet und in fis verwandelt, um die Eigenschaft der diatonischen Tonfolge beyzubehalten. Daher schreitet man in der weichen Tonleiter aufwärts durch die große sechste und große siebente Stufe, als:

a h c d e fis gis a;

abwärts steigend hingegen behält man die ursprüngliche kleine sechste und siebente Stufe dieser Tonart bey, nemlich:

a g f e d c h a,

weil in diesem Falle die Erhöhungen derselben nicht nothwendig sind, und weil unser Gefühl den Charakter dieser Tonart, oder

Fig. 1. oder
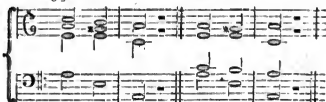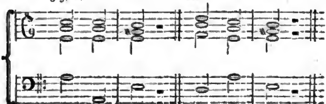


Fig. 2. oder



oder das Herrschende der kleinen Terzen ihrer Dreyklänge dabey besser empfindet.

Das vorzüglichste Kennzeichen der weichen Tonleiter bestehet also darin, daß sie sich durch die kleine Terz ihres Grundtones fortbewegt, oder daß ihre zweyte Stufe zur dritten nur einen halben Ton ausmacht. Die Lage ihres zweyten halben Tones ist veränderlich, und fällt bey dem Hinaufsteigen der Tonleiter zwischen die siebente und achte, bey dem Herabsteigen derselben aber zwischen die fünfte und sechste Stufe.

§. 32.

Alles, was von den Versetzungen der harten Tonart auf andere Grundtöne von dem 25sten bis zum 30sten §. vorgetragen worden ist, kann auch auf die weiche Tonart angewendet werden. Aus der quinten- und quartenweisen Versetzung derselben entstehet der Quinten- und Quartenzirkel der weichen Tonart, und aus den beyden Arten der Modifikation der ursprünglichen Töne, welche durch diese Versetzungen nothwendig gemacht werden, entwickeln sich, eben so wie bey der harten Tonart, zwey in Ansehung ihrer Stufen zwar verschiedene, in Hinsicht auf ihre Tongrößen aber völlig gleiche diatonisch-chromatische Tonleitern, durch welche die Oktave in zwölf halbe Töne zerfällt. Daher können auch zwölf verschiedene weiche Tonarten ausgeübt werden.

§. 33.

Die nähern oder entferntern gegenseitigen Beziehungen der harten und weichen Tonarten, oder der Grad ihrer Verwandtschaft unter einander, hängt ebenfalls von der größern oder kleinern Anzahl der Tongrößen ab, die sie mit einander gemein haben. C dur ist daher mit a moll am nächsten verwandt, weil in beyden Tonarten alle Töne in einer und ebenderselben Größe ausgeübt werden, und in a moll nur in gewissen Fällen (§. 31.) der Ton g zum unterhalben Tone erhöhet wird. In eben dem Verhältnisse stehet

g dur mit e moll,
d dur mit h moll,
a dur mit fis moll,
e dur mit cis moll u. s. w.

Man wird daher auch von selbst einsehen, daß z. B. g dur mit fis moll näher, als mit f moll verwandt ist, weil g dur und fis moll fünf Töne, nemlich a h d e und fis, g dur und f moll aber nur die beyden Töne c und g, unter sich gemein haben.

Drittes Kapitel.

Von der Vergleichung der Töne nach den Stufen der Tonleiter, oder von den Intervallen.

§. 34.

Man ist gewohnt, alle in der Musik gebräuchlichen und in der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter enthaltenen Töne in Hinsicht auf die Anzahl der Stufen der diatonischen Tonleiter, um welche sie von einander entfernt sind, zu vergleichen, damit man im Stande sey, gewisse Beziehungen zweyer Töne durch angenommene Kunstwörter kurz und ohne Umschreibung auszudrücken.

Die Vergleichung zweyer Töne, ausgesprochen durch die Zahl der diatonischen Tonstufen, um welche sie von einander entfernt sind, oder die Entfernung eines Tones von dem andern nach Tonstufen ausgedrückt, wird ein Intervall genannt. Man sagt daher z. B. c g sey das Intervall der Quinte, weil beyde Töne um fünf Stufen der diatonischen Tonleiter von einander abstehen.

Bey dieser Vergleichung der Töne nach ihren Tonstufen ist man darin überein gekommen, dem auf der höhern Stufe der Tonleiter liegenden Tone die Zahl der Stufen zuzueignen, um welche er von dem tiefer liegenden Tone entfernt ist, oder mit andern Worten, man ist bey der Bestimmung eines Inter-

tervalles gewohnt, die Stufen von dem tiefern zu dem höhern Tone abzuzählen. *) Wenn man daher sagt die Quinte c g, so bezeichnet eigentlich das Wort Quinte den von c abgezählten Ton g; folglich ist der Ton c der Grundton seiner Quinte g, oder g die Quinte des angenommenen Grundtones c.

§. 35.

Weil nach §. 16. alle wesentlich von einander verschiedenen Töne in dem Raume der Oktave enthalten sind, so giebt es nur acht Arten der Intervallen, nemlich die Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave.

Erste Anmerk. Das Intervall der Sekunde wird in der Harmonie auf zwey ganz verschiedene Arten gebraucht, nemlich entweder so, daß der Grundton gegen die Sekunde, oder so, daß die Sekunde gegen den Grundton dissoniet. Um beyde Fälle zu unterscheiden, giebt man in dem zweyten Falle der Sekunde den Namen einer None. Auch die Quarte und Sexte, wenn die erste nicht als eine umgekehrte Quinte, die zweyte aber nicht als eine umgekehrte Terz, gebraucht wird, bekommen den Namen Undecime und Terzdecime.

Zweyte Anmerk. Weil die Oktave von ihrem Grundtone nicht wesentlich verschieden ist, so ist es gleichviel, ob diese Intervalle innerhalb dem Raume einer Oktave vorhanden sind, oder ob die beyden Töne derselben um eine oder zwey Oktaven von einander abgerückt erscheinen. Zuweilen soll aber doch das innerhalb der Oktave gebrauchte Intervall von demjenigen unterschieden werden, bey welchem die Töne um eine oder mehrere Oktaven von einander abgerückt sind. In diesem Falle wird das in dem Raume der Oktave enthaltene Intervall einfach genannt, und dem um eine oder zwey Oktaven von seinem Grundtone abgerückten Intervalle giebt man den Beynamen zwey- oder dreyfach. Diesemnach ist $\bar{c}\ \bar{e}$ eine einfache, $\bar{c}\ \bar{\bar{e}}$ eine zweyfache, und $\bar{c}\ \bar{\bar{\bar{e}}}$ eine dreyfache Terz.

§. 36.

Bey der Abzählung eines Intervalles werden nur die acht diatonischen Stufen der Tonleiter in Anschlag gebracht, ohne daß man dabey auf die zwischen den ganzen Tönen befindlichen halbe Töne Rücksicht nimmt. Daher kommt es, daß ein Intervall von einer bestimmten Anzahl der Tonstufen von verschiedener Größe seyn, und also verschiedene Gattungen unter sich begreifen kann. So ist z. B. schon in dem 18ten §. bemerkt worden, daß die beyden Terzen c e und e g von verschiedener Größe sind, weil jener das Verhältniß 4 : 5, dieser aber das Verhältniß 5 : 6, eigenthümlich ist. Diese Verschiedenheit eines Intervalls wird aber nicht blos durch die Tonverhältnisse bestimmt, sondern sie gehet auch aus der Eintheilung der Oktave in zwölf halbe Töne hervor; denn auch hieraus siehet man, daß die Terz c e größer ist, als die Terz e g, weil sich zwischen jener drey halbe Töne, nemlich cis, d und dis, zwischen dieser aber nur zwey halbe Töne, nemlich f und fis, befinden.

Gleiche Bewandtniß hat es auch mit den übrigen Intervallen. Damit aber die Gattungen eines jeden Intervalls von einander unterschieden werden können, bedienet man sich verschiedener Beywörter, wodurch die Größe derselben genau bestimmt wird.

Bey den drey ersten Intervallen, die in der natürlichen Tonleiter zum Vorscheine kommen, nemlich bey der Oktave, Quinte und Quarte, bemerkt man das Eigenthümliche, daß sie nicht, so wie die übrigen Intervalle, größer und kleiner seyn können, ohne ihren ursprünglichen Charakter zu verlieren; denn sobald man ein solches Intervall durch Modifikation eines seiner beyden Töne größer oder kleiner macht, sobald verdrängt man es aus der Reihe der Konsonanzen in die Reihe der Dissonanzen. *) Dieses Eigenthümliche der angezeigten Intervallen wird durch das Beywort rein bezeichnet. Man nennet daher die Oktave, Quinte und Quarte rein, so lange sie nicht durch Modifikation eines Tones zu Dissonanzen gemacht werden.

Alle übrigen Intervalle können um einen halben Ton verschieden seyn, ohne daß sie aufhören den ihnen eigenthümlichen Cha-

*) Es sey denn, daß man sich ausdrücklich des Gegentheils bedienet, wie z. B. bey dem Kunstworte Unterdominante.

*) Diese Eigenschaft der Oktave, Quinte und Quarte, verbunden mit der Beschaffenheit ihrer Verhältnisse, die unter allen übrigen Tonverhältnissen der Unität am nächsten sind, machen die Ursachen aus, warum man sie durch den Namen vollkommene Konsonanzen von den Terzen und Sexten unterscheidet, denen man den Namen unvollkommene Konsonanzen giebt.

Charakter des Konsonirens oder Dissonirens zu verleugnen; denn die kleine Terz e g ist eben sowohl ein Konsonanz als die große Terz c e, und die Septime g f behauptet eben sowohl den Charakter einer Dissonanz, als die um einen halben Ton größere Septime c h. Diese Verschiedenheit pflegt man durch die Beywörter **groß** und **klein** zu bezeichnen. Es giebt daher große und kleine konsonirende und dissonirende Intervalle. Zu jenen gehören die Terzen und Sexten, zu diesen aber die Septimen, Sekunden und Nonen.

Wird nun entweder ein reines oder ein kleines Intervall durch die Modifikation eines Tones desselben kleiner gemacht, das ist, wird entweder der höhere Terminus eines solchen Intervalles um einen halben Ton erniedriget, oder der tiefere Terminus desselben um einen halben Ton erhöhet, so bekommt es den Beynamen **vermindert**. So wird z. B. die reine Quinte c g, wenn sie in c ges oder in cis g verwandelt wird, zu einer verminderten Quinte, und die kleine Septime g f wird durch ihre Verwandlung in gis f zu einer verminderten Septime. Wird hingegen ein reines oder ein großes Intervall durch die Erhöhung seines obern Terminus, oder durch Erniedrigung seines Grundtones erweitert oder größer gemacht, so giebt man ihm den Beynamen **übermäßig**. Auf diese Art wird die Quinte c g, wenn sie in c gis, oder in ces g, verwandelt wird, zu einer übermäßigen Quinte, und die große Sexte f d wird durch ihre Verwandlung in f dis zu einer übermäßigen Sexte.

Mit Hülfe dieser Beywörter ist man im Stande, die Größe der Gattungen eines jeden Intervalles auf das genaueste zu unterscheiden.

Anmerk. Wird die Oktave, Quinte und Quarte ohne Beywort genannt, so werden jederzeit die reinen Intervalle dieser Arten darunter verstanden.

§. 37.

In der **diatonisch-chromatisch-enharmonischen** Tonleiter sind folgende in der Musik gebräuchlichen Gattungen der acht Hauptintervallen enthalten, nemlich

1) zwey Gattungen der Prime, als:

a) die reine Prime, ein Intervall *) von zwey gleichen Tongrößen, welches gewöhnlich der **Einklang** genannt wird, z. B. $\bar{c}$ $\bar{c}$,

b) die übermäßige Prime, ein Intervall von einem kleinen halben Tone, oder die Erhöhung oder Erniedrigung einer Tonstufe um einen kleinen halben Ton, als c cis, b h;

2) Drey Gattungen der Sekunde, nemlich

a) die kleine Sekunde, ein Intervall von zwey Stufen, welches aus einem großen halben Tone bestehet, als h c, cis d,

b) die große Sekunde, ein Intervall von zwey Stufen, die einen ganzen Ton ausmachen, als c d, fis gis,

c) die übermäßige Sekunde, ein Intervall von zwey Stufen, oder von einem ganzen und kleinen halben Tone, als c dis, as h;

3) Vier Gattungen der Terz, nemlich

a) die verminderte Terz, ein Intervall von drey Stufen, welches aber nur einen ganzen Ton ausmacht, als dis f, cis es, fis as,

b) die kleine Terz, ein Intervall von drey Stufen, die einen ganzen und einen großen halben Ton ausmachen, als e g, c es,

c) die

*) Es ist darüber gestritten worden, ob die reine Prime oder der Einklang unter die Intervalle zu zählen sey oder nicht. Dieser Streit ist blos daher entstanden, weil man die Vergleichung der Töne in Hinsicht auf die Zahl der Stufen, die sie in der diatonischen Tonleiter einnehmen, mit dem Worte **Intervall** bezeichnet hat, welches den Begriff eines Zwischenraumes zwischen zwey Gegenständen erweckt, und also bey der reinen Prime einen Widerspruch veranlaßt. Hätte man diese Vergleichung mit einem andern Worte, z. B. mit dem Worte Stufenzahl bezeichnet, so könnte ein solcher Widerspruch bey der reinen Prime nicht statt finden, denn wenn man zwey Töne in Rücksicht auf Stufenzahl vergleicht, so stehen sie entweder beyde auf einer und ebenderselben Stufe, und machen die reine Prime aus, oder die Stufen der beyden zu vergleichenden Töne sind verschieden, und machen eine Sekunde, Terz, u. s. w. aus. Ob nun gleich das Wort Intervall eingeführt ist, und, dem damit verbundenen Begriffe zu Folge, den Abstand der Stufen eines höhern Tones von einem tiefern ausspricht, so muß dennoch die reine Prime, ob gleich im uneigentlichen Sinne, mit unter die Intervalle aufgenommen werden, weil sie 1) alle Augenblicke im Satze die Stelle der Oktave vertritt; 2) weil sie den nemlichen Regeln unterworfen ist, wie die Oktave, und 3) weil es eine übermäßige Prime giebt, die bey der gewöhnlichen Ansicht der Intervallen, nur aus der Modifikation einer reinen Prime hervor gehen kann.

c) die große Terz, ein Intervall von drey Stufen, oder von zwey ganzen Tönen, als c e, es g,

d) die übermäßige Terz, ein Intervall von drey Stufen, oder von zwey ganzen und einen kleinen halben Tone, als c eis, f ais;

4) Drey Gattungen der Quarte, nemlich

a) die verminderte Quarte, ein Intervall von vier Stufen, welches aus einem ganzen Tone und aus zwey halben Tönen bestehet, als cis f, fis b,

b) die reine Quarte, ein Intervall von vier Stufen, oder von zwey ganzen und einem halben Tone, als c f, es as,

c) die übermäßige Quarte, ein Intervall von vier Stufen; es bestehet aus drey ganzen Tönen, und wird daher zuweilen Tritonus genannt, als f h, b e;

5) Drey Gattungen der Quinte, nemlich

a) die verminderte Quinte, ein Intervall von fünf Stufen, welches aus zwey kleinen Terzen oder aus drey ganzen Tönen bestehet, als h f, a es; sie wird auch oft die falsche Quinte genannt,

b) die reine Quinte, ein Intervall von fünf Stufen, welches aus einer großen und kleinen Terz, oder aus drey ganzen und einem halben Tone bestehet, als g d, fis cis,

c) die übermäßige Quinte, ein Intervall von fünf Stufen, oder von zwey großen Terzen, als c gis, d ais;

6) Vier Gattungen der Sexte, nemlich

a) die verminderte Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, welches aus drey ganzen und einem halben Tone bestehet, als cis as, fis des,

b) die kleine Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, welches aus einer kleinen Terz und reinen Quarte, oder aus drey ganzen und zwey halben Tönen bestehet, als e c, g es,

c) die große Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, welches aus einer großen Terz und reinen Quarte, oder aus vier ganzen und einem halben Tone bestehet, als c a, e cis,

d) die übermäßige Sexte, ein Intervall von sechs Stufen, oder von fünf ganzen Tönen, als f dis, c ais;

7) Drey Gattungen der Septime, nemlich

a) die verminderte Septime, ein Intervall von sieben Stufen, welches aus drey kleinen Terzen, oder aus vier ganzen und einem halben Tone bestehet, als gis f, cis b,

b) die kleine Septime, ein Intervall von sieben Stufen, welches aus zwey reinen Quarten, oder aus fünf ganzen Tönen bestehet, als g f, c b,

c) die große Septime, ein Intervall von sieben Stufen, welches aus einer großen Terz und reinen Quinte, oder aus fünf ganzen und einem halben Tone bestehet, als c h, es d;

8) Zwey Gattungen der Oktave, nemlich

a) die verminderte Oktave, ein Intervall von acht Stufen, welches aus einer reinen Quinte und verminderten Quarte, oder aus fünf ganzen und einem halben Tone bestehet, als e es, fis f,

b) die reine Oktave, ein Intervall von acht Stufen, welches aus fünf ganzen und zwey großen halben Tönen bestehet, als $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$.

Anmerk. Weil alle Intervalle innerhalb des Raumes einer reinen Oktave enthalten seyn müssen, so kann z. B. das Intervall $\bar{c}$ $\bar{\bar{cis}}$ nichts anders seyn, als die übermäßige Prime, die um eine Oktave höher von ihrem Grundtone abgerückt stehet.

§. 33.

Wenn der tiefere Ton eines einfachen Intervalles um eine Oktave höher, oder der höhere Ton desselben um eine Oktave tiefer versezt wird, so ändert sich die Stufenzahl der beyden Töne, und es kommt demnach ein ander Intervall zum Vorscheine. So wird z. B. aus der Quinte $\bar{c}$ $\bar{g}$, wenn man den Ton $\bar{c}$ um eine Oktave höher sezt, die Quarte $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$. Eine solche Versetzung der Töne eines Intervalles pflegt man die Umkehrung desselben zu nennen.

In dem folgenden Schema zeigen die über einander stehenden Zahlen, welche die acht verschiedenen Intervalle vorstellen, die Verwandlung derselben vermittelst der Umkehrung;

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1.

Hieraus siehet man, daß durch die Umkehrung die Oktave zur Prime, die Quinte zur Quarte, die Terz zur Sexte, und die Septime zur Sekunde wird. Daher werden auch die Oktave, Quinte, Terz und Septime von einigen Theoristen Stammintervalle genannt, weil bey der Umkehrung der Akkorde von denselben die Prime, Quarte, Sexte und Sekunde abstammen, und daher den Namen abstammende Intervalle erhalten.

Bey dieser Umkehrung der Intervallen ist zu bemerken;

1) daß die reinen Intervalle wieder zu reinen werden; die reine Oktave $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$ wird zur reinen Prime $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{c}}$, und die reine Quinte $\bar{c}$ $\bar{g}$ zur reinen Quarte $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$;

2) daß die großen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden. So wird z. B. die große Terz $\bar{c}$ $\bar{e}$ zur kleinen Sexte $\bar{e}$ $\bar{\bar{c}}$, oder die kleine Septime $\bar{g}$ $\bar{\bar{f}}$ zur großen Sekunde $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{g}}$;

3) daß sich die verminderten in übermäßige, und die übermäßigen in verminderte verwandeln. Daher wird die verminderte Quinte $\bar{h}$ $\bar{\bar{f}}$ zur übermäßigen Quarte $\bar{\bar{f}}$ $\bar{\bar{h}}$, oder die übermäßige Quinte $\bar{c}$ $\overline{gis}$ zur verminderten Quarte $\overline{gis}$ $\bar{\bar{c}}$.

§. 39.

Alle vorhin angezeigten Intervalle und ihre verschiedenen Gattungen sind nach dem Inhalte des 19ten Syhs entweder konsonirend oder dissonirend. Konsonirende Intervalle sind

1) die reine Oktave und Quinte, nebst den Umkehrungen derselben in die reine Prime und reine Quarte, *)

2) die große und kleine Terz mit ihren Umkehrungen in die kleine und große Sexte.

Jene werden, wegen der schon in einer Anmerkung zum 35sten §. angezeigten Ursachen, vollkommene, diese aber unvollkommene Konsonanzen genannt.

Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen; es gehören dahin

1) die verminderte Quinte mit ihrer Umkehrung in die übermäßige Quarte,
2) die übermäßige Quinte und die verminderte Quarte,
3) die verminderte Terz und übermäßige Sexte,
4) die übermäßige Terz und verminderte Sexte,
5) alle Septimen und Sekunden,
6) alle Nonen, und
7) alle Quarten und Sexten, die nicht als umgekehrte Quinten und Terzen, sondern als dissonirende Stammtöne gebraucht werden, und daher die Namen Undecimen und Terzdecimen erhalten.

Anmerk. Nichts ist dem angehenden Kontrapunktisten nothwendiger, als genaue Kenntniß der Intervallen, oder vollkommene Gewandtheit in der Unterscheidung aller in dem 37sten §. angezeigten Gattungen derselben, wenn er in dem folgenden Kapitel sowohl die einzelnen Akkorde, als auch den Zusammenhang derselben zu seinem Vortheile kennen lernen will. Dieses kann aber nicht geschehen, so lange er, anstatt seine Aufmerksamkeit auf die Akkorde zu richten, sie noch auf die Unterscheidung der Gattungen der Intervallen verwenden muß, aus welchen dieser oder jener Akkord bestehet. Ueberdies muß der Anfänger jeden Akkord gleichsam als ein ganzes Bild fassen lernen, wenn ihm die Kenntniß desselben in der Folge nützlich seyn soll; denn was würde es ihm helfen, wenn er auch seinem Gedächtnisse eingeprägt hätte, daß

*) Daß die Quarte unter die Konsonanzen gehöre, ist nach dem Inhalte des 19ten Syhs keinem Zweifel unterworfen; es sey denn, daß man die in diesem angezeigten §. angeführten und den Verstand völlig befriedigenden Ursachen des Konsonirens oder Dissonirens zweyer gleichzeitig intonirten Töne völlig ignoriren, und das Konsoniren oder Dissoniren der Intervallen aus einer zum Vortheile des harmonischen Systemes aufgestellten Hypothese, oder aus den blosen Zufälligkeiten des in der Harmonie eingeführten Gebrauches dieses oder jenes Intervalls, erklären wollte.

Uebrigens ist hier noch anzumerken, daß verschiedene ältere Theoristen, durch den in der Harmonie eingeführten, und dem ersten Ansehen nach, sehr verwickelten Gebrauch der Quarte verleitet, dieses Intervall unter allen Umständen unter die Dissonanzen verwiesen, und dadurch zu einem langen Streite über die Frage: Ist die Quarte eine Konsonanz oder eine Dissonanz? Gelegenheit gegeben haben.

daß z. B. der gewöhnliche verminderte Septimenakkord aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime bestehet; wenn er dabey noch genöthigt ist, diese angezeigten Gattungen der Intervallen gleichsam erst an den Fingern abzuzählen. Nächst diesem ist Gewandtheit in der Kenntniß der Intervallen auch noch deswegen höchst nothwendig, weil sich die Theorie bey der Lehre von den Akkorden und von der Verbindung derselben blos auf die Urbilder der beyden Tonarten, nemlich auf c dur und a moll einschränkt, und es dem Anfänger überläßt, die Anwendung davon auch auf die Versetzungen dieser beyden Tonarten zu machen.

Viertes Kapitel.

Von den Akkorden.

§. 40.

Akkorde sind solche einzelne und als abgesondert von einander dargestellte Theile der Harmonie, die sich durch die Verschiedenheit der Intervalle, die mit den Tönen einer Grundstimme gleichzeitig verbunden sind, von einander unterscheiden.

Verschiedene Intervalle, mit einem angenommenen Grundtone gleichzeitig verbunden, machen demnach einen Akkord aus.

Der tiefste Ton eines solchen Akkordes, von welchem die Intervalle, aus welchen er bestehet, abgezählet werden, und der bey dem Gebrauche des Akkordes jederzeit in die Grundstimme zu stehen kommt, wird der Grundton des Akkordes genannt.

§. 41.

Aus dem Inhalte des 21sten §phs ist uns schon bekannt, daß die Akkorde entweder konsonirend, oder dissonirend sind, und daß ein konsonirender Akkord nicht mehr als drey verschiedene Töne enthalten kann. Weil nun unsere vollstimmige Musik hauptsächlich auf vier Hauptstimmen, nemlich auf Diskant, Alt, Tenor und Baß ausgehet, die in der Instrumentalmusik durch andere Stimmen vorgestellet werden, so müssen wir nicht allein bey den konsonirenden, sondern auch bey den dissonirenden Akkorden vorzüglich darauf Rücksicht nehmen, wie sie in dem vierstimmigen Satze ausgeübt werden.

§. 42.

Jeder vierstimmige Akkord kann in drey verschiedenen Gestalten oder Lagen erscheinen, das heißt, er kann dergestalt gebraucht werden, daß bald dieses, bald jenes Intervall desselben in die Oberstimme zu stehen kommt. So kann z. B. bey dem harmonischen Dreyklange c e g, nachdem er, durch die Verdoppelung seines Grundtones in der Oktave, vierstimmig gemacht worden ist, entweder die Oktave des Grundtones, wie bey Fig. 1, oder die Terz, wie bey Fig. 2, oder die Quinte, wie bey Fig. 3, in der Oberstimme enthalten seyn.

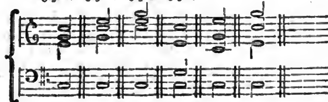
§. 43.

Liegen die drey Oberstimmen eines Akkordes so nahe zusammen, daß zwischen den Tönen derselben kein zum Akkorde gehöriger Ton Statt finden kann, wie in den so eben angezeigten verschiedenen Lagen des Dreyklanges, so sagt man, der Akkord sey in enger Harmonie gebraucht. Sind aber die Töne der drey Oberstimmen weiter auseinander gerückt, so daß zwischen denselben diese oder jene Tonstufe, die zum Akkorde gehört, nicht mit den übrigen Tönen intonirt wird, wie z. B. in den Gestalten des Dreyklanges bey Fig. 4; so pflegt man zu sagen, der Akkord sey in zerstreuter Harmonie gebraucht.

§. 44.

Man theilet die Akkorde ein, in Stamm- und in abstammende Akkorde, weil die lezten aus den Versetzungen oder Umkehrungen der ersten hervorgehen.

Ein Stammakkord unterscheidet sich von einem abstammenden dadurch, daß er aus lauter über einander gebaueten Ter-



Terzen bestehet. Daher sind die Akkorde bey Fig. 5 Stammakkorde, die bey Fig. 6 hingegen sind abstammende, weil nicht jeder tiefere Ton zum höhern eine Terz ausmacht.

§. 45.

Weil nach §. 23 die Tonika und die vierte und fünfte Stufe derselben diejenigen Töne einer Tonart sind, aus welchen sich, wenn sie mit harten oder weichen Dreyklängen verbunden werden, die harte oder weiche Tonart entwickelt, und weil sich auf diese Tonstufen und auf die damit verbundenen Dreyklänge der ganze Zusammenhang der Harmonie beziehet, so will ich diejenigen Stammakkorde, deren Grundton auf eine dieser Tonstufen fällt, Grundstammakkorde nennen.

§. 46.

Dasjenige Intervall, welches bey der Entstehung eines Stammakkordes am höchsten liegt, oder die größte Anzahl der Tonstufen gegen den Grundton des Akkordes ausmacht, ist das Hauptintervall eines solchen Akkordes.

Dieses gilt nicht allein bey den dissonirenden Stammakkorden, die deswegen auch von diesem Intervalle den Namen bekommen, sondern auch schon bey dem Dreyklange, in welchem sich die Terz als das Hauptintervall dieses Akkordes behauptet, weil sie in den ersten sechs Tönen der natürlichen Tonleiter, die den harten Dreyklang bilden, weiter von dem Grundtone absteht, als die Quinte, sobald man nemlich die Verdoppelung der Töne c und g wegwirft, und den Dreyklang in seinen drey wesentlich von einander verschiedenen Tönen darstellet.

Das Hauptintervall eines Akkordes behauptet seinen Rang und seine Eigenschaft auch noch bey den Umkehrungen des Akkordes, ob es gleich in diesem Falle von dem versetzten Grundtone nicht mehr am weitsten absteht. Daher behält z. B. bey solchen dissonirenden Stammakkorden, die mehr als eine Dissonanz enthalten, die Hauptdissonanz auch bey den Umkehrungen des Akkordes das Eigenthümliche, daß sie, im Falle die Dissonanzen nicht zugleich aufgelöset werden, jederzeit zuerst aufgelöset werden muß.

Erster Abschnitt.

Von den konsonirenden Akkorden.

§. 47.

Ein Akkord ist konsonirend, wenn die Töne, aus welchen er zusammengesezt ist, nicht allein gegen den Grundton des Akkordes, sondern auch unter sich selbst konsoniren.

Derjenige Akkord, welcher den höchsten Grad des Konsonirens behauptet, ist nach §. 20 der harmonische Dreyklang, der aus einem angenommenen Grundtone und aus der großen oder kleinen Terz und reinen Quinte desselben bestehet, und den man, wenn er die große Terz enthält, den harten, wenn er aber die kleine Terz bey sich hat, den weichen Dreyklang nennet.

§. 48.

Jede Tonart enthält auf sechs verschiedenen Tonstufen drey harte und drey weiche Dreyklänge. In der harten Tonart liegen die drey harten Dreyklänge auf den drey Haupttönen der Tonart, nemlich auf der Tonika und auf ihrer vierten und fünften Stufe, als:

g	c	d
e	a	h
c	f	g.

Wir wollen diese drey harten Dreyklänge der harten Tonart die drey wesentlichen Dreyklänge derselben nennen, theils weil die Tonart aus denselben hervor gehet, und ihren Charakter von den großen Terzen derselben erhält, theils auch, weil sich aus ihren Tönen noch die drey weichen Dreyklänge

a	h	e
f	g	c
d	e	a

und a, auf der zweyten, dritten und sechsten Stufe dieser Tonart bilden lassen, die wir, zum Unterschiede der vorhergehenden, die drey zufälligen Dreyklänge dieser Tonart nennen wollen.

§. 49.

Fig. 5.
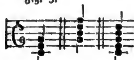


Fig. 6.



§. 49.

Weil die weiche Tonart aus den mit ihren drey Haupttönen verbundenen weichen Dreyklängen entstehet, (von welchen jedoch der Dreyklang der Dominante, in den §. 31 angezeigten Fällen, in einen harten Dreyklang verwandelt werden muß, damit diese Tonart einen unterhalben Ton erhalte,) so sind in dieser Tonart die drey weichen Dreyklänge

e   a   h
c   f   g (gis)
a   d und e die wesentlichen Dreyklänge; die auf die dritte und kleine sechste und siebente Stufe fallenden harten Dreyklänge hingegen, machen die zufälligen Dreyklänge dieser Tonart aus.

Anmerk. Ob sich gleich diese Eintheilung der Dreyklänge einer Tonart in wesentliche und zufällige schon auf die Entstehungsart der Tonarten gründet, so wird sich dennoch die Ursache derselben erst bey Gelegenheit des Kontrapunktes offenbaren.

§. 50.
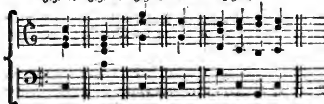
Der ganze Zusammenhang der Töne einer Tonart, oder die gegenseitige Beziehung dieser Töne, gründet sich darauf, daß mit der Tonika und mit ihrer Ober- und Unterdominante gleiche Dreyklänge verbunden sind; daher ist leicht einzusehen, daß diese drey Tonstufen mit ihren Dreyklängen die Grundlage ausmachen, worauf sich das ganze Gewebe der Harmonie beziehen muß. Die Entstehungsart aller übrigen Akkorde, deren man sich bedienet, um der Harmonie Mannigfaltigkeit zu ertheilen, muß sich daher nicht allein auf diese Haupttöne mit ihren Dreyklängen gründen, sondern alle diese Akkorde müssen auch so beschaffen seyn, daß sie (wenn auch nicht jederzeit ganz unmittelbar, doch wenigstens mittelbar) zu einem wesentlichen Dreyklange, oder zu einer Verwechslung desselben, hinleiten, damit theils der Charakter der Tonart hervorstechend bleibe, theils auch, damit sich in der Harmonie die Einheit mit der Mannigfaltigkeit paare.

§. 51.

Der Dreyklang ist nur dreystimmig, daher muß in dem vierstimmigen Satze ein Ton desselben entweder im Einklange oder in der Oktave verdoppelt werden.

Die Regeln dieser Verdoppelung zeigt uns die Natur selbst in den ersten sechs Tönen der natürlichen Tonleiter, in welchen sich der Dreyklang dergestalt entwickelt, daß dabey der Grundton zweymal, die Quinte nur einmal, die Terz aber gar nicht verdoppelt ist. Hieraus folgt, daß vorzüglich der Grundton, und nächst diesem die Quinte, die schicklichsten Intervalle zur Verdoppelung sind. Diesen Wink der Natur benuzt man gemeiniglich auch im Satze, und verdoppelt am gewöhnlichsten den Grundton der Dreyklänge, und zwar entweder in der Oktave, wie bey Fig. 1, oder im Einklange, wie bey Fig. 2. Hin und wieder macht es aber theils die Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen der Intervallen, (die wir in dem folgenden Kapitel werden kennen lernen,) theils auch der bessere Fortgang dieser oder jener Stimme nothwendig, statt des Grundtones die Quinte zu verdoppeln, und den Dreyklang in der Form, wie bey Fig. 3 zu gebrauchen. Zuweilen wird aber auch die Quinte eines Dreyklanges ausgelassen, und der Grundton zweymal verdoppelt, wenn es der bestimmte Fortgang der Mittelstimmen nöthig macht, wie z. B. bey Fig. 4.

Die Terz eines Dreyklanges sollte eigentlich weder verdoppelt, noch in der wirklichen Entfernung von drey Stufen an den Grundton gesezt werden, wenn dieser Grundton tiefer liegt, als das kleine c. Diese Regel gründet sich ebenfalls auf die Entstehungsart des Dreyklanges in der natürlichen Tonleiter. In Hinsicht auf die zu tiefe Lage der Terz befolgt man diese Regel fast ohne Ausnahme, und sezt die Terz des Dreyklanges (im Falle der Grundton in der großen Oktave enthalten ist, und die Terz in die tiefste Mittelstimme zu stehen kommt,) nicht gerne tiefer, als in die Mitte der kleinen Oktave,



ve, weil widrigen Falles die langsamen Schwingungen derselben in Vereinigung mit den langsamen Schwingungen des tief liegenden Grundtones ein gewisses unangenehmes Schwirren verursachen, welches der Deutlichkeit der Empfindung der Tonweite dieses Intervalles nachtheilig ist. In Hinsicht auf die Verdoppelung der Terz des Dreyklanges leitet jedoch diese Regel sehr oft eine Ausnahme, wenn diese Terz kein Leitton ist. Leitton ist sie aber jederzeit, wenn der Dreyklang auf der Dominante der Tonart gebraucht wird, oder wenn sie ein zufälliges Versetzungszeichen bekommt.

§. 52.

Nach dem Inhalte des 46sten Sphs ist die Terz das Hauptintervall des Dreyklanges, daher darf sie auch in der Harmonie bey dem Gebrauche der Dreyklänge niemals ausgelassen werden. In dem drey und vierstimmigen Satze leidet diese Regel keine Ausnahme, sobald der Dreyklang in dem Niederschlage des Taktes, oder wie man zu sagen pflegt, in dem guten Takttheile stehet. Auch in dem Aufschlage des Taktes, oder in dem sogenannten schlechten Takttheile, wird weder in dem dreystimmigen, noch in dem vierstimmigen Satze, die Terz eines Dreyklanges weggelassen, und dafür ein anderer Ton verdoppelt, es sey denn, daß eine Nachahmung, wie z. B. bey Fig. 5 in dem zweyten Viertel des ersten, und in dem vierten Viertel des zweyten Taktes, oder eine andere hinreichende Ursache, den Mangel der Terz in diesem Theile des Taktes begünstigt.

Auch in dem zweystimmigen Satze soll, nach den Regeln der alten Kontrapunktisten, in dem guten Takttheile die Terz des Dreyklanges vorhanden seyn, weil sie verlangen, daß da, wo im guten Takttheile keine Dissonanz eintritt, jederzeit eine Terz oder Sexte anschlagen soll. Allein heut zu Tage nimmt man es damit nicht mehr so genau, weil man nicht mehr, wie ehedem, den guten und fließenden Gesang der Stimmen der Harmonie gänzlich aufopfert. Daher wird in dem Niederschlage statt der Terz oft die Quinte des Dreyklanges gebraucht, wie z. B. bey Fig. 6.

§. 53.

In der Harmonie werden die Töne, aus welchen der Dreyklang bestehet, oft dergestalt versezt, daß statt des Grundtones entweder die Terz, oder die Quinte des Dreyklanges in die Grundstimme zu stehen kommt, und man pflegt in diesem Falle zu sagen, der Dreyklang sey umgekehrt oder verwechselt.

Durch diese Umkehrung der Dreyklänge gewinnt zwar die Harmonie mehr Mannigfaltigkeit, der Dreyklang selbst aber verliert dadurch seine Form, und (weil die harmonische Beziehung der Töne desselben von seinem Grundtone ausgehet) zugleich eine seiner Haupteigenschaften, nemlich den hohen Grad der Beruhigung für unser Gefühl, wodurch er als förmlicher Dreyklang geschickt ist, das Gefühl der Vollendung eines einzelnen Satzes oder einer ganzen Periode hervorzubringen; das heißt, die umgekehrten Gestalten eines Dreyklanges behalten zwar die Eigenschaft des Konsonirens, sie sind aber nicht dazu geschickt, daß ein Satz oder eine Periode eines Tonstückes damit geschlossen werden kann.

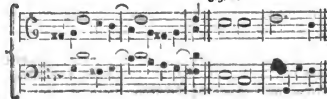
§. 54.

Kehrt man nun den Dreyklang dergestalt um, daß die Terz desselben den Grundton der Zusammenstimmung seiner Töne ausmacht, das heißt, sezt man z. B. bey dem Gebrauch der Töne des Dreyklanges c e g den Ton e in die Grundstimme, so ändert sich die Form des Dreyklanges, und der Akkord bestehet nunmehr aus dem angenommenen Grundtone und aus

Fig. 5. oder vierstimmig.
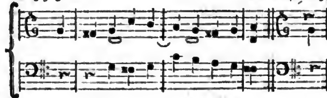


Fig. 6.



aus der Terz und Sexte desselben, als e g c, und wird der Sextenakkord genannt.

In der harten Tonart gehen aus der Umkehrung ihrer drey wesentlichen Dreyklänge c e g, f a c und g h d die drey Sextenakkorde e g c, a c f und h d g hervor, die aus der kleinen Terz und kleinen Sexte bestehen, und auf die 3te, 6te und 7te Tonstufe dieser Tonart fallen. Aus der Umkehrung der drey zufälligen Dreyklänge der harten Tonart hingegen, nemlich aus den weichen Dreyklängen d f a, e g h und a c e, entstehen durch diese erste Umkehrung Sextenakkorde mit der großen Terz und großen Sexte, die ihren Sitz auf der vierten und fünften Stufe und auf der Tonika haben, als f a d, g h e und c e a.

In der weichen Tonart fallen die aus ihren wesentlichen Dreyklängen entspringenden Sextenakkorde mit der großen Terz und großen Sexte ebenfalls auf die dritte, sechste und siebente Stufe, als c e a, f a d und g (gis) h e. Diejenigen aber, die aus der Umkehrung der zufälligen Dreyklänge dieser Tonart entstehen, und die kleine Terz und kleine Sexte enthalten, haben in dieser Tonart ihren Sitz auf der Tonika und auf der zweyten und fünften Stufe, als a c f, h d g und e g c.

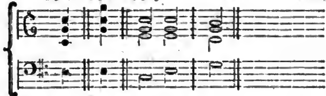
§. 55.
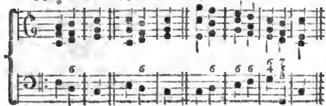
In dem vierstimmigen Satze wird bey dem Gebrauche der Sextenakkorde entweder die Sexte verdoppelt, wie bey Fig. 7, oder man verdoppelt dabey die Terz, wie bey Fig. 8.

Der Grundton des Sextenakkordes wird eigentlich nicht verdoppelt, weil er die Terz des Dreyklanges ist, es sey denn, daß demselben bey liegen bleibenden Oberstimmen der Dreyklang, aus welchem er entstanden ist, in dem guten Takttheile vorhergehet, wie bey Fig. 9, oder wenn der gute Fortgang der Stimmen diese Verdoppelung nöthig macht, wie in dem weiter unten bey Fig. 12 enthaltenen Satze, in dem ersten Viertel des zweyten Taktes.

Wenn der Sextenakkord auf dem unterhalben Tone der Tonart gebraucht wird, der als Leitton in die Tonika tritt, oder wenn der Grundton eines Sextenakkordes ein Versetzungszeichen bekommt, und dadurch zu einem Leittone gemacht wird, so leidet die Regel, daß der Grundton dieses Akkordes nicht verdoppelt werden soll, keine Ausnahme. Bey dem Gebrauche der übrigen Sextenakkorde machen hin und wieder verschiedene Umstände, die wir in dem folgenden Kapitel werden kennen lernen, eine Ausnahme dieser Regel nothwendig.

Anmerk. In den Lehrbüchern des Generalbasses und der Komposition findet man gemeiniglich die Ausnahme, daß die große Sexte des Sextenakkordes auf der zweyten Stufe der harten und weichen Tonleiter nicht verdoppelt werden darf, weil sie der unterhalbe Ton der Tonart ist, der als Leitton in die Tonika tritt. Man giebt daher die Regel, daß bey dem Gebrauche dieses Akkordes entweder der Grundton, oder die Terz desselben verdoppelt werden müsse, wie z. B. in den Sätzen bey Fig. 10, 11 und 12. Ob es nun gleich mit dem Verbote der Verdoppelung der Sexte dieses Akkordes seine Richtigkeit hat, so lange bey dem Gebrauche desselben der Dreyklang der Tonika oder der Sextenakkord der Mediante folgt; so ist dennoch in der Regel, daß die Terz oder der Grundton desselben verdoppelt werden müsse, die wahre Beschaffenheit dieses Akkordes verkannt. Denn sobald die Sexte desselben den unterhalben Ton der Tonart ausmacht, oder mit andern Worten, sobald der Grundton dieses Akkordes eine Stufe abwärts in den Grundton des Dreyklanges der Tonika, oder eine Stufe aufwärts, in den Sextenakkord der Mediante, tritt, wie in den so eben angezeigten Sätzen, sobald stammt auch dieser Akkord nicht mehr von dem verminderten Dreyklange auf der zweyten Stufe der weichen Tonart ab, dessen verminderte Quinte im Satze sehr oft als eine Konsonanz behandelt wird, und





und daher auch verdoppelt werden kann; sondern er ist in diesen Fällen die zweyte Umkehrung des Septimenakkordes der Dominante, bey dessem Gebrauche sich die beyden halben Töne der Tonart wechselseitig begegnen. Die in den vorhin angezeigten Sätzen enthaltene Verdoppelung des Grundtones oder der Terz ist also gleichsam nur eine Ausnahme von dem eigentlichen Gebrauche dieses Akkordes, weil in diesen Sätzen die zum Akkorde gehörige Quarte ausgelassen, und statt derselben der Grundton oder die Terz verdoppelt worden ist, denn die Sätze bey Fig. 10, 11 und 12 sollten genau genommen die Form haben, wie bey Fig. 13, 14 und 15.

Ein ganz anderer Fall ist es aber, wenn der Sextenakkord auf der zweyten Stufe der harten Tonart als ein Akkord gebraucht wird, welcher von dem verminderten Dreyklange auf der zweyten Stufe der weichen Tonart abstammt, und in welchem die Sexte kein Leitton ist, wie bey Fig. 16, denn hier kann die Sexte eben sowohl, als die Terz und der Grundton, verdoppelt werden, wie bey Fig. 17.

In der Folge werden wir die Verschiedenheit dieser beyden Sextenakkorde näher kennen lernen. Hier war es deswegen nothwendig sie zu berühren, damit derjenige angehende Kontrapunktist, der vermittelst des Generalbasses schon einige Vorkenntnisse besizt, durch die vorhin angezeigte Regel an den Regeln der Verdoppelung der Intervallen bey dem Gebrauche der Sextenakkorde, nicht irre gemacht werde.

§. 56.

Aus der zweyten Umkehrung des Dreyklanges, wenn nemlich die Quinte desselben zum Grundtone angenommen wird, oder wenn man z. B. die Töne des Dreyklanges c e g dergestalt versezt, daß die Quinte g in die Grundstimme zu stehen kommt, entspringt ein Akkord, der aus diesem angenommenen Grundtone und aus der Quarte und Sexte desselben bestehet, und den man Quartsextenakkord nennet, als g c e.
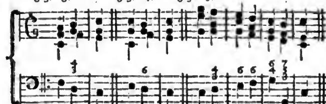
§. 57.
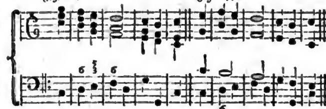
In dem vierstimmigen Satze wird bey dem Gebrauche des Quartsextenakkordes der Grundton entweder im Einklange, oder in der Oktave, verdoppelt, wie bey Fig. 18 und 19. Es kommen zwar zuweilen Fälle vor, in welchen man die Quarte oder Sexte dieses Akkordes verdoppelt, sie gehören aber blos unter die Ausnahmen von dem Gewöhnlichen, die wir, bey Gelegenheit des Gebrauches dieses Akkordes, in dem folgenden Kapitel werden kennen lernen.
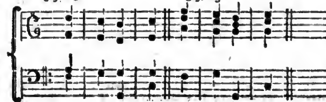
§. 58.

Von den Quartsextenakkorden, die aus der Umkehrung der drey wesentlichen und drey zufälligen Dreyklänge jeder Tonart entstehen, werden in der Harmonie gewöhnlich nur zwey gebraucht, nemlich 1) derjenige, der von dem Dreyklange der Tonika abstammt, und seinen Sitz auf der Dominante hat, und 2) derjenige, der aus der Umkehrung des wesentlichen Dreyklanges der vierten Stufe zum Vorscheine kommt, und dessen Sitz die Tonika ist.

Uebrigens enthalten die Quartsextenakkorde, die von den harten Dreyklängen abstammen die große Sexte, z. B. g c e oder







oder c f a; die von den weichen Dreyklängen abstammenden hingegen unterscheiden sich durch die kleine Sexte, z. B. e a c oder a d f.
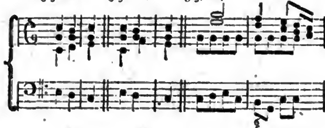
Anmerk. In den Sätzen bey Fig. 20 und 22 hat es das Ansehen, als würde auch auf der zweyten Tonstufe ein Quartsextenakkord gebraucht. Allein der bey Fig. 20 auf der zweyten Tonstufe d gebrauchte Akkord ist keinesweges ein wirklicher Quartsextenakkord, ob er gleich das äußere Ansehen desselben behauptet, sondern es ist der Terzquartenakkord, von dem schon in einer Anmerkung zum 55sten §. gehandelt worden ist, und der bey Fig. 20 mit ausgelassener Terz erscheint, denn der Satz sollte eigentlich so gestaltet seyn, wie bey Fig. 21. Bey Fig. 22 ist nun zwar der auf dem Tone d gebrauchte Akkord ein wirklicher Quartsextenakkord, weil aber die Modulation in die Tonart der Quinte übergehet, so kann hier der Ton d nicht mehr als die zweyte Stufe der Tonart c betrachtet werden, sondern er erscheint als die den Tonschluß einleitende Dominante der Tonart g.
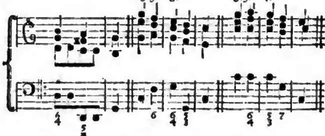
§. 59.
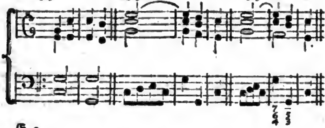
Obgleich der Quartsextenakkord, als ein ganz umgekehrter, und gleichsam auf den Kopf gestellter Dreyklang, nach §. 53 noch weit mehr, als der Sextenakkord, von der seinem Stammakkorde eigenthümlichen Eigenschaft der Beruhigung verliert, welches wahrscheinlich auch die erste Veranlassung gegeben hat, daß unsere Vorfahren einen eingeschränkten Fortgang desselben eingeführt haben; so behauptet er dennoch, so lange er als eine förmliche Umkehrung des Dreyklanges erscheint, seinen Rang als ein konsonirender Akkord, weil die Intervalle desselben nicht allein gegen den Grundton, sondern auch unter sich konsoniren.

So lange demnach die Sexte und Quarte des Quartsextenakkordes nicht die Quinte und Terz eines Grundtones aufhalten, und so lange der Akkord kein ander Intervall zu sich nehmen kann, so lange gehört er auch, als umgekehrter Dreyklang unter die konsonirenden Akkorde, und dieses ist der Fall in den Sätzen bey Fig. 22, 23 und 24.

Wenn hingegen Sexte und Quarte gemeinschaftlich vorherliegen, so, daß sie die Quinte und Terz des Grundtones aufhalten, wie bey Fig. 25 oder 26, so tritt der Akkord aus der Reihe der konsonirenden Akkorde in die Reihe der dissonirenden, und wird zu einem Terzdecimenakkorde, in welchem die Terzdecime blos mit der Undecime verbunden, erscheinet, und wobey statt eines andern Intervalles der Grundton verdoppelt wird. Daß in diesem Falle z. B. der Akkord g c e bey Fig. 26 kein solcher Akkord sey, der aus der Umkehrung eines Dreyklanges entstehet, siehet man schon daraus, daß dieser Akkord noch ein drittes Intervall, wie z. B. bey Fig. 27, die Septime, mit sich verbinden kann. Der ausführlichere







chere Beweis, daß dieser Akkord keine Umkehrung des Dreyklanges sey, muß bis zu dem Terzdecimenakkorde verspahret werden.

Anmerk. Wir haben demnach die gewöhnliche Eintheilung des Quartsextenakkordes in den konsonirenden und dissonirenden, nicht nöthig. Der eigentliche Quartsextenakkord muß jederzeit konsonirend seyn, weil er aus der Umkehrung eines konsonirenden Akkordes hervorgehet. Kommen hingegen Sexte und Quarte gemeinschaftlich in der Harmonie dergestalt vor, daß sie die Quinte und Terz des Grundtones aufhalten, so erscheinen sie, wie jeder andere aufhaltende Ton, als Dissonanzen, und gehören als solche eben sowohl in einen besondern dissonirenden Akkord, wie die Quarte, durch welche die Terz allein aufgehalten wird.

Zweyter Abschnitt.

Von den dissonirenden Akkorden.

§. 60.

Die gleichzeitige Verbindung verschiedener Töne einer Tonart kann auf drey verschiedene Arten zu einem dissonirenden Akkorde werden; und zwar

1) wenn ein Intervall des Akkordes gegen seinen Grundton dissonirt, wie z. B. in dem Akkorde d f a c die Septime c;

2) wenn die Töne, aus welchen der Akkord bestehet, zwar nicht gegen den Grundton des Akkordes, wohl aber unter sich dissoniren, wie z. B. in dem Akkorde g h d e, in welchem die Töne d und e in einem dissonirenden Verhältnisse stehen; und

3). wenn der Grundton eines Akkordes gegen ein damit verbundenes Intervall dissonirt, wie z. B. in dem Akkorde f g a h der Grundton f gegen seine Sekunde g.

§. 61.

Weil in der Harmonie der dissonirende Ton eines Akkordes demjenigen Prozesse unterworfen ist, den man die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz nennet, so ist es nothwendig, daß wir bey der zu erlangenden Kenntniß der dissonirenden Akkorde unsere Aufmerksamkeit vorzüglich auf den dissonirenden Ton derselben richten, um denselben von den übrigen Tönen des Akkordes gehörig unterscheiden zu lernen. Hierzu ist uns nun bey allen abstammenden dissonirenden Akkorden die ohne Ausnahme geltende Regel behülflich, daß derjenige Ton, der in einem Stammakkorde dissonirt, auch in den durch die Umkehrung desselben davon abstammenden Akkorden die Eigenschaft der Dissonanz behält.
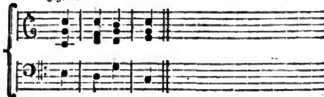
Anmerk. Die Vorbereitung einer Dissonanz bestehet darin, daß derjenige Ton, welcher in einem Akkorde das dissonirende Ende eines Intervalls vorstellet, in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon als eine Konsonanz gehört wird; so liegt z. B. in dem Satze bey Fig. 1 der Ton c als eine Sexte vorher, ehe er in dem folgenden Akkorde als die Septime des Grundtones d aufgeführet wird. Die Auflösung der Dissonanz hingegen erfordert, daß der Ton, der in einer Stimme als das dissonirende Ende eines Intervalles erscheint, in eben derselben Stimme eine Stufe der Tonleiter abwärts treten muß, und daß sich dieser abwärts gehende Ton als Konsonanz hören läßt; so tritt z. B. bey Fig. 1 die Septime c herunter in den Ton h, und läßt sich gegen ihren Grundton als Terz hören. Hierbey ist noch beyläufig zu bemerken, daß hin und wieder bey einigen dissonirenden Intervallen zwar die Vorbereitung, niemals aber die Auflösung derselben, übergangen werden kann, und daß einige Dissonanzen aufwärts aufgelöset werden.

Derjenige angehende Kontrapunktist, der diese vorläufige Erklärung des Prozesses der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, zur richtigen Ansicht der in diesem Abschnitte vorkommenden Beyspiele, für sich noch nicht hinreichend findet, muß sich einstweilen die nähere Erklärung dieser Gegenstände aus dem Anfange des zweyten Abschnittes des fünften Kapitels bekannt machen.

§. 62.

Oft ist ein dissonirender Akkord so beschaffen, daß in demselben mehr als eine Dissonanz enthalten ist, wie z. B. in dem

Fig. 1.



dem Akkorde g h f a, in welchem nicht allein die None a, sondern auch die Septime f, gegen den Grundton dissonirt. In solchen Fällen ist es nicht genug, die dissonirenden Intervalle des Akkordes von den konsonirenden zu unterscheiden, sondern man muß auch zugleich die Hauptdissonanz eines solchen Akkordes von der Nebendissonanz zu unterscheiden wissen, weil diese niemals eher, als jene, aufgelöset, wohl aber bey der Resolution der Hauptdissonanz liegen bleiben, und erst in der Folge aufgelöset werden kann. Hierbey bemerken wir anjezt im Allgemeinen nur dieses, daß sowohl die Haupt- als Nebendissonanz eines Stammakkordes auch in den Umkehrungen desselben ihren Charakter nicht verliert. So ist z. B. nicht allein in dem Stammakkorde g d f c, sondern auch in den davon abstammenden Akkorden d f c g, f c g d und c g d f, der Ton c die Hauptdissonanz, der Ton f hingegen, die Nebendissonanz.

Uebrigens muß hier im Voraus noch bemerkt werden, daß man das dissonirende Intervall eines Akkordes nicht verdoppeln kann, weil entweder bey der Auflösung desselben fehlerhafte Oktaven entstehen würden, oder die Dissonanz in einer Stimme einen Fortschritt machen müßte, der ihrer Natur zuwider ist.

Erster Absatz.

Von den uneigentlichen oder dissonirenden Dreyklängen.

§. 63.

Weil der harmonische Dreyklang die möglichst vollkommenste harmonische Verbindung einzelner Töne ausmacht, so muß man in einem Systeme der Harmonie nothwendig darauf ausgehen, alle in den Tönen der harten oder weichen Tonart enthaltene Dreyklänge aufzusuchen. In dem vorhergehenden Abschnitte haben wir gesehen, daß alle Tonstufen der harten und weichen Tonart mit vollkommenen oder konsonirenden Dreyklängen besezt sind, ausgenommen die siebente Stufe der harten, und die zweyte Stufe der ursprünglichen weichen Tonart.*) Will man nun auch mit diesen Tonstufen einen Dreyklang verbinden, so findet es sich, daß die Tonmasse beyder Tonarten auf diesen Stufen zwar eine kleine Terz, aber keine reine, sondern nur eine verminderte Quinte enthält, und daß daher der Dreyklang h d f, der auf diese Stufen fällt, ein uneigentlicher oder dissonirender Dreyklang sey, weil die verminderte Quinte f gegen ihren Grundton h dissonirt. Man nennet diesen Dreyklang, dem wegen der Beschaffenheit seiner Terz und Quinte eigentlich der Name eines weich verminderten Dreyklanges zukommt, der Kürze wegen nur den **verminderten Dreyklang**.

*) Unter der ursprünglichen weichen Tonart hat man hier die Masse der Töne der weichen Tonart zu verstehen, wie sie in den drey weichen Dreyklängen dieser Tonart enthalten ist, das heißt, in welcher weder die siebente noch die sechste Tonstufe um einen halben Ton erhöhet worden ist.

§. 64.

Aus der ersten Umkehrung dieses verminderten Dreyklanges, wenn nemlich die Terz desselben zum Grundtone gemacht wird, entwickelt sich ein Sextenakkord mit der kleinen Terz und großen Sexte, als d f h. In diesem Sextenakkorde dissonirt die kleine Terz gegen die große Sexte, weil beyde zusammen, nach Beschaffenheit ihrer Lage, entweder eine übermäßige Quarte, wie in d f h, oder eine verminderte Quinte, wie in d h f, ausmachen.

§. 65.

Die zweyte Umkehrung des verminderten Dreyklanges, wenn nemlich die dissonirende Quinte desselben in die Grundstimme versezt wird, giebt einen Akkord, der aus dem dissonirenden Grundtone und aus dessen übermäßigen Quarte und großen Sexte bestehet, z. B. f h d. Weil dieser Akkord in Hinsicht auf seinen Gebrauch von der zweyten Umkehrung eines vollkommenen Dreyklanges ganz verschieden ist, so versagen wir ihm den Namen eines Quartsextenakkordes, und nennen ihn lieber den **Akkord der übermäßigen Quarte**, ob er gleich bey der einmal eingeführten Bezifferung des Generalbasses ebenfalls mit der Signatur $\frac{6}{4}$ bezeichnet wird.

§. 66.

In der weichen Tonart ist der verminderte Dreyklang auf drey Tonstufen derselben enthalten, nemlich:

1) auf

1) auf dem unterhalben Tone, als gis h d,
2) auf der zweyten Stufe, als h d f, und endlich auch
3) auf der erhöheten sechsten Stufe, als fis a c.

Weil aber der verminderte Dreyklang mit seinen Umkehrungen an und für sich betrachtet einem sehr mannigfaltigen Gebrauche unterworfen ist, und weil von dem eigentlichen Gebrauche der Akkorde erst in dem folgenden Kapitel gehandelt wird, so sey es, um unnöthige Wiederholungen zu vermeiden, hier einstweilen genug, darüber folgendes zu bemerken;

1) daß im Satze nur derjenige verminderte Dreyklang, der auf der zweyten Stufe der weichen Tonart liegt, *) als der eigentliche verminderte Dreyklang, das heißt, als ein solcher dreystimmiger Akkord, behandelt wird, bey dessem vierstimmigen Gebrauche ein Ton desselben, und zwar am gewöhnlichsten der Grundton, verdoppelt wird;

2) daß der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone der harten und weichen Tonart, bey dessem Gebrauche die Grundstimme in die Tonika tritt, und den Dreyklang des Grundtones der Tonart herbeyführet, kein eigentlicher verminderter Dreyklang sey, weil er in dem vierstimmigen Satze jederzeit die kleine Sexte zu sich nimmt, und als die erste Umkehrung des Septimenakkordes der Dominante erscheint.

§. 67.

Wenn in der weichen Tonart der zufällige Dreyklang ihrer dritten Stufe (c e g) in einer solchen Verbindung gebraucht wird, daß die Quinte desselben eine Stufe aufwärts gehen soll, so muß diese Quinte, weil sie die kleine siebente Stufe der weichen Tonart ausmacht, nach §. 31, um einen halben Ton erhöhet und zum unterhalben Tone der Tonart gemacht werden. Durch diese Erhöhung wird der harte Dreyklang c e g in einen übermäßigen Dreyklang, nemlich in c e gis verwandelt, dessen übermäßige Quinte eine Stufe steigen, und in diesem Falle in die Tonika treten muß.

*) Zuweilen auch der verminderte Dreyklang auf der erhöheten sechsten Stufe, der aber nur sehr selten als eigentlicher Dreyklang vorkommt.

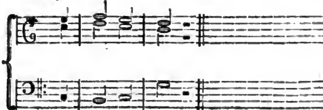
Bey diesem auf der dritten Stufe der weichen Tonart liegenden Dreyklange, in welchem die übermäßige Quinte gegen den Grundton dissonirt, wird in dem vierstimmigen Satze nur der Grundton verdoppelt.

Die erste Umkehrung dieses Dreyklanges, wenn die Terz desselben zum Grundtone gemacht wird, giebt einen aus der großen Terz und kleinen Sexte bestehenden Sextenakkord, als e gis c, bey dessem vierstimmigen Gebrauche entweder die Sexte oder der Grundton verdoppelt werden muß, weil die große Terz desselben gegen die kleine Sexte in der Form einer verminderten Quarte, oder, wenn sie höher liegt, als die Sexte, in der Form der übermäßigen Quinte, dissonirt.

Aus der zweyten Umkehrung des übermäßigen Dreyklanges, wenn die dissonirende übermäßige Quinte in die Grundstimme versezt wird, gehet der Akkord der verminderten Quarte in Begleitung der kleinen Sexte hervor, als gis c e, bey welchem, wenn er vierstimmig gebraucht werden soll, entweder die Sexte oder die Quarte verdoppelt wird, weil der Grundton einem bestimmten Fortschritte unterworfen ist.

§. 68.

Die sogenannte Halbkadenz, oder derjenige Ruhepunkt des Geistes, der in dem Verfolge eines Satzes auf der Grundlage des Dreyklanges der Dominante derjenigen Tonart gemacht wird, in welcher sich die Modulation befindet, oder in welche sie hingeleitet wird, kann auf eine für unser Gefühl mehr oder weniger bestimmte Art herbey geführt werden. In dem Satze bey Fig. 1 ist sie auf eine unbestimmte Art gebraucht, weil es in diesem Satze nicht nothwendig ist, daß der Dreyklang


Fig. 1.

klang der Dominante dem Dreyklange der Tonika folgen muß; denn es kann statt desselben auch ein anderer Akkord eintreten, der mit seinem Vorgänger verbunden, die Eigenschaft nicht besizt, ein Gefühl von Ruhe hervorzubringen, wie z. B. bey Fig. 2. Daher ist es in dem Satze bey Fig. 1 noch ungewiß, ob nach dem Dreyklange der Tonika ein solcher Ruhepunkt des Geistes erfolgen werde, oder nicht.

Ganz anders verhält es sich, wenn dem Dreyklange der Dominante ein solcher Akkord vorhergehet, der die Folge desselben nothwendig macht, und das Gefühl der Nothwendigkeit seiner Folge schon im voraus erweckt. Dieses kann aber auf keine andere Art geschehen, als daß man dem Dreyklange der Dominante unmittelbar die um einen halben Ton erhöhete vierte Tonstufe vorher gehen läßt, die durch diese Erhöhung zum Leittone wird, und demnach so, wie bey Fig. 3, die Folge des Dreyklanges der Dominante unumgänglich nöthig macht.

Es wird sich in dem Verfolge dieses Werkes mehrmals Gelegenheit zeigen, auf diese Erhöhung der vierten Tonstufe, wodurch die Halbkadenz angekündigt wird, zurück zu weisen. Hier ist aber die Erklärung dieses Gegenstandes deswegen nothwendig, um die Ursache des Daseyns zweyer in der weichen Tonart zuweilen gebräuchlichen Akkorde anzuzeigen; denn sobald diese angekündigte Halbkadenz in dem Laufe der weichen Tonart gemacht werden soll, muß dabey ebenfalls, so wie in der harten Tonart, die vierte Tonstufe erhöhet werden. Diese erhöhete vierte Stufe braucht aber, wenn sie in der Grundstimme enthalten ist, nicht jederzeit den Akkord der verminderten Septime, wie bey Fig. 4, oder den Quintsextenakkord, wie bey Fig. 5, (welches die gewöhnlichsten Fälle sind,) mit sich zu verbinden, sondern sie kann auch die Intervalle des Stammakkordes der ursprünglichen oder noch nicht erhöheten vierten Stufe beybehalten, wie bey Fig. 6 und 7, und in diesem Falle wird der weiche Dreyklang d f a, in einen Dreyklang mit der verminderten Terz und verminderten Quinte, nemlich in dis f a, verwandelt, den man den doppelt verminderten Dreyklang nennet.

Dieser doppelt verminderte Dreyklang auf der erhöheten vierten Stufe der weichen Tonart ist eigentlich nur zum dreystimmigen Gebrauche geeignet, denn im vierstimmigen Satze nimmt er gemeiniglich die kleine Sexte zu sich wie bey Fig. 8. Jedoch wird zuweilen auch seine verminderte Quinte verdoppelt, wie bey Fig. 9.

§. 69.

Aus der ersten Umkehrung des doppelt verminderten Dreyklanges entstehet auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart der sehr oft gebräuchliche Akkord der übermäßigen Sexte in Begleitung der großen Terz, nemlich f a dis, der auch zuweilen in dem vierstimmigen Satze mit der Verdoppelung sei-

Fig. 2. Fig. 3.

Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.

Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9.

seiner Terz gebraucht wird, wie z. bey Fig. 10. Mehrentheils nimmt aber in dem vierstimmigen Satze dieser übermäßige Sextenakkord entweder die übermäßige Quarte, wie bey Fig. 11, oder die reine Quinte zu sich, wie bey Fig. 12. Beyde Akkorde werden wir in der Folge genauer kennen lernen.

§. 70.

Die zweyte Umkehrung des doppelt verminderten Dreyklanges giebt einen übermäßigen Quartenakkord mit der kleinen Sexte auf der Tonika der weichen Tonart, als a dis f. Dieser Akkord, der nur dreystimmig ausgeübt wird, weil alle Töne desselben einem bestimmten Fortschritte unterworfen sind, wird nur in der Lage, wie bey Fig. 13, gebraucht.

§. 71.
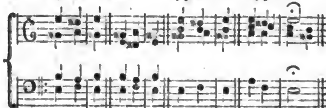
Es ist nicht nothwendig, daß die um einen halben Ton erhöhete vierte Stufe der weichen Tonart, durch welche in Gesellschaft der kleinen sechsten Stufe die Halbkadenz angekündigt wird, der Grundton eines Stammakkordes sey, wie in dem doppelt verminderten Dreyklange, sondern dieses dis kann in Gesellschaft des Tones f auch die zweyte Stufe der Tonart zum Grundtone annehmen, und als die erhöhete Terz des verminderten Dreyklanges erscheinen, als h dis f. In diesem auf der zweyten Stufe der weichen Tonart liegenden Dreyklange ist also die Terz groß, und die Quinte vermindert; daher nennet man ihn den hart verminderten Dreyklang. Bey seinem vierstimmigen Gebrauche kann nur der Grundton desselben verdoppelt werden.
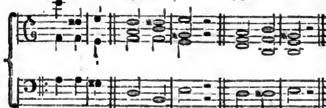
Weil dieser Dreyklang vorzüglich deswegen vorhanden ist, die Folge des Dreyklanges der Dominante nothwendig zu machen, so schreitet sein Grundton eigentlich jederzeit in die fünfte Stufe der Tonleiter, wie bey Fig. 14.
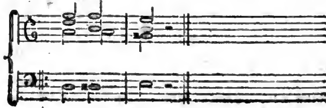
In dem folgenden Kapitel, welches sich mit dem Gebrauche der Akkorde, und mit der Fortschreitung ihrer Intervallen insbesondere beschäftigt, werden wir aber auch noch einige andere Fortschritte des Grundtones dieses Dreyklanges kennen lernen.

Die erste Umkehrung dieses hart verminderten Dreyklanges giebt auf der erhöheten vierten Stufe der weichen Tonart einen Sextenakkord mit der verminderten Terz und kleinen Sexte, als dis f h, bey welchem zwar, wenn er vierstimmig gebraucht werden soll, die Sexte verdoppelt werden kann, wie bey Fig. 15, der aber in dem vierstimmigen Satze gewöhnlicher die verminderte Quinte zu sich nimmt, wie bey Fig. 16, und also als ein Quintsextenakkord gebraucht wird, der sich uns in der Folge darstellen wird.

Aus der zweyten Umkehrung dieses Dreyklanges entspringt auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart ein Akkord der übermäßigen Quarte mit der übermäßigen Sexte, als







als f h dis, der bey seinem vierstimmigen Gebrauche, anstatt der Verdoppelung der Quarte, lieber die große Terz mit sich vereinigt, und als Terzquartenakkord mit der übermäßigen Sexte erscheinet, wie bey Fig. 17.

Anmerk. Es ist vorhin bey Gelegenheit des doppelt verminderten und des hart verminderten Dreyklanges behauptet worden, daß diese beyden Dreyklänge, die sich durch die Erhöhung der vierten Stufe der weichen Tonart in Verbindung mit der kleinen sechsten Stufe derselben auszeichnen, deswegen vorhanden sind, um unser Gefühl in Hinsicht auf die Folge einer Halbkadenz nicht in Ungewißheit zu lassen. Hieraus folgt aber keinesweges, daß diese der Halbkadenz zum Grunde liegende harmonische Formel nicht gebraucht werden könne, wenn die Halbkadenz nicht förmlich vorhanden ist, wie bey Fig. 18; denn so wenig die harmonische Form der ordentlichen Kadenz bey Fig. 19 aufhört, Kadenzform zu seyn, wenn die Kadenz übergangen, und ihre Formel so gebraucht wird, wie bey Fig. 20, eben so wenig verliert jene Form der Halbkadenz ihre Natur, wenn die Halbkadenz übergangen, und ihre harmonische Formel so wie bey Fig. 18 gebraucht wird.

§. 72.

Bis gegen das lezte Viertel des verflossenen Jahrhunderts war der Gebrauch des doppelt verminderten und hart verminderten Dreyklanges, und die Umkehrungen dieser beyden Akkorde, den übermäßigen Sextenakkord mit der großen Terz ausgenommen, eine außerordentliche Seltenheit. Nur erst seit diesem Zeitpunkte haben die Tonsetzer nach und nach angefangen, sich derselben zu bedienen, so, daß man ihnen anjezt im Reiche der Harmonie das Bürgerrecht nicht mehr streitig machen kann.

Man hat es aber bey diesen dissonirenden Dreyklängen mit ihren Umkehrungen noch nicht bewenden lassen, sondern die neuern Tonsetzer bedienen sich zuweilen noch zweyer dissonirenden Dreyklänge und der Umkehrungen derselben, die der Natur der Tonart, in welcher sie gemacht werden, so fremd sind, daß sich ihr Daseyn blos auf die enharmonische Verwechslung der Töne gründet, wodurch die Modulation in eine fremde Tonart geleitet wird.

Man verwandelt nemlich zuweilen die große Terz eines harten Dreyklanges in die übermäßige Terz, die durch diese Erhöhung zu einem Leittone wird, der eine kleine Sekunde über sich treten muß, und die Modulation in eine solche Tonart leitet, in welcher dieser eine Stufe aufwärts getretene Ton den Grundton eines ihrer drey wesentlichen Dreyklänge ausmacht. In dem folgenden Kapitel wird es sich zeigen, daß bey dem Gebrauche eines solchen Dreyklanges die übermäßige Terz eigentlich aus einer enharmonischen Verwechslung zweyer Töne hervorgehet, so, daß z. B. bey dem Gebrauche des Dreyklanges c eis g der Ton f mit dem Tone eis verwechselt wird.

§. 73.

Aus der ersten Umkehrung eines solchen Dreyklanges mit der übermäßigen Terz entspringt ein Sextenakkord mit der vermin-

Fig. 17. Fig. 18.

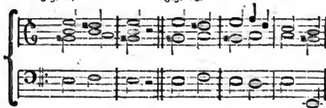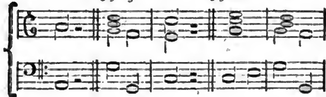


Fig. 19. Fig. 20.





minderten Terz und verminderten Sexte, z. B. eis g c; und aus der zweyten Umkehrung desselben entwickelt sich ein Akkord mit der reinen Quarte und übermäßigen Sexte, als g c eis.

§. 74.

Zuweilen wird bey der Erhöhung der großen Terz eines harten Dreyklanges auch zugleich die reine Quinte erhöhet und in die übermäßige Quinte verwandelt, so daß der Akkord aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte bestehet, als c eis gis. In diesem Falle enthält der davon abstammende Sextenakkord die kleine Terz und verminderte Sexte, als eis gis c; und die zweyte Umkehrung desselben bestehet aus der verminderten Quarte und großen Sexte, als gis c eis.

Anmerk. Diese beyden Dreyklänge mit ihren Umkehrungen können nur dreystimmig ausgeübt werden, weil sich kein Ton derselben verdoppeln läßt.

Zweyter Absatz.

Von dem Septimenakkorde und von den Umkehrungen desselben.

§. 75.

Die Klasse der aus drey verschiedenen Tönen bestehenden oder sogenannten dreystimmigen Akkorde mit ihren Umkehrungen, zu deren Aufsuchung uns gleichsam die Natur selbst, vermittelst der in dem 20sten §. angezeigten Beschaffenheit der ersten Töne der natürlichen Tonleiter, einen Wink gab, haben wir in dem vorhergehenden Absatze erschöpft; daher müssen wir uns nun zu den vier- und mehrstimmigen Akkorden wenden, die sich aus dem mannigfaltigen Gewebe der Töne, welches die Harmonie ausmacht, entwickeln lassen.

Weil der erste dreystimmige und konsonirende Akkord, den wir auf den verschiedenen Stufen der harten und weichen Tonart nachgebildet haben, kein bloßer Stammakkord, sondern ein Grundstammakkord (§. 45.) ist, so muß uns wegen des Zusammenhanges der Theile der Harmonie, wovon in dem 50sten §. geredet worden ist, daran gelegen seyn, in dem ersten vierstimmigen und dissonirenden Akkorde ebenfalls einen Grundstammakkord zu erhalten.

Hierzu bedarf es keiner Weitläuftigkeit, denn 1) wissen wir aus dem vorhergehenden Abschnitte, daß die Natur der Töne der harten Tonart so beschaffen ist, daß, nachdem sich auf den sechs ersten Stufen derselben lauter konsonirende Dreyklänge entwickelt haben, endlich auf dem unterhalben Tone auch der erste dissonirende Akkord oder der verminderte Dreyklang h d f hervorgehet; 2) ist uns aber auch aus dem Inhalte des 22sten §phs bekannt, daß, sobald die große Terz und reine Quinte eines Tones intonirt werden, die Natur zu diesen intonirten Tönen den Grundton von selbst in der Luft erzeugt.

In dem verminderten Dreyklange h d f ist h die große Terz und d die reine Quinte des Tones g, die, wenn sie beyde zusammen intonirt werden, der Natur den Grundton g entlocken. *) Es ist daher keinem Zweifel unterworfen, daß der Ton g der eigentliche und natürliche Grundton zu dem Dreyklange h d f sey.

Zu der harmonischen Vollständigkeit des Akkordes h d f gehört demnach der Grundton g; und auf diese Art entstehet in den Tönen g h d f der erste dissonirende und vierstimmige Grundstammakkord auf der Dominante, der aus der Terz, Quinte und Septime seines Grundtones bestehet, und der **Septimenakkord** genannt wird.

In der weichen Tonart entspringt dieser Septimenakkord auf die nemliche Art, wie in der harten; denn in dem verminderten Dreyklange ihres unterhalben Tones, nemlich in gis h d, ist gis die große Terz und h die reine Quinte des Tones e, und der vollständige Akkord heißt demnach e gis h d, und fällt in dieser Tonart ebenfalls auf die fünfte Klangstufe.

Dieser aus der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime bestehende, und auf der fünften Stufe der harten und weichen Tonart liegende Septimenakkord, der eben so, wie der verminderte Dreyklang, auf dem unterhalben Tone, aus wel-

*) Sey es auch, daß bewiesen werden könnte, daß bey der Intonation der großen Terz und reinen Quinte die Natur den Grundton dieser Intervalle in der Luft nicht erzeuge, sobald sich mit den Schwingungen dieser intonirten Intervallen die Schwingungen der verminderten Quinte vereinigen; so würde sich dennoch der Ton g als der wahre Grundton des verminderten Dreyklanges h d f behaupten können, weil sich die beyden Töne h und d als zwey Töne ankündigen, die unmittelbar aus dem Dreyklange g h d hervorgegangen sind.

welchem er hervorgehet, die Folge des Dreyklanges der Tonika nothwendig macht (§. 64.), und deswegen auch jederzeit der Cäsur des Tonschlusses unmittelbar vorhergehet, wird von den Theoristen gemeiniglich der **Dominantenakkord** genannt.

Anmerk. Weil die Dominante zu der eigentlichen Vollständigkeit des verminderten Dreyklanges des unterhalben Tones der Tonart gehört, und den wahren Grundton desselben ausmacht, so kann daher im Satze der Grundton des Dominantenakkordes dem Grundtone des verminderten Dreyklanges jederzeit substituirt, und z. B. der Satz bey Fig. 1, so wie bey Fig. 2, eingerichtet werden.

§. 76.

In dem Septimenakkorde ist die Septime (§. 46.) das Hauptintervall, und sie dissonirt jederzeit gegen den Grundton.

Aus der ersten Umkehrung dieses Akkordes, wenn nemlich die Terz desselben zum Grundtone gemacht wird, entspringt ein aus diesem angenommenen Grundtone, dessen Terz, Quinte und Sexte bestehender Akkord, den man den **Quintsextenakkord** nennet, und in welchem die Septime des Stammakkordes gegen den angenommenen Grundton in der Form der Quinte, der Grundton des Stammakkordes aber in der Form der Sexte erscheinet. Daher ist in dem Quintsextenakkorde die Quinte die Dissonanz, die gegen die Sexte dissonirt.

Der Quintsextenakkord, der aus der Umkehrung des Dominantenakkordes entspringt, und aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Sexte bestehet, als h d f g oder gis h d e, hat seinen Sitz auf dem unterhalben Tone beyder Tonarten, und ist derjenige Akkord, der nach §. 66 in dem vierstimmigen Satze jederzeit anstatt des eigentlichen verminderten Dreyklanges dieser Tonstufe gebraucht wird.

§. 77.

Die zwente Umkehrung des Septimenakkordes, wenn die Quinte desselben in die Grundstimme versetzt wird, giebt den aus Terz, Quarte und Sexte bestehenden **Terzquartenakkord**, in welchem die Septime seines Stammakkordes in der Form einer Terz, der Grundton des Stammakkordes hingegen in der Form der Quarte erscheint, so daß in jedem Terzquartenakkorde die Terz die Dissonanz ist, welche gegen die Quarte dissonirt.

Der aus dem Dominantenakkorde hervorgehende, und auf der zwenten Stufe der harten und weichen Tonart liegende Terzquartenakkord, enthält die kleine Terz, reine Quarte und große Sexte, als d f g h oder h d e gis, und ist derjenige Akkord, der in dem vierstimmigen Satze sehr oft anstatt der ersten Umkehrung des verminderten Dreyklanges, das ist, statt des aus kleiner Terz und großen Sexte bestehenden Sextenakkordes auf der zwenten Tonstufe beyder Tonarten, gebraucht wird.
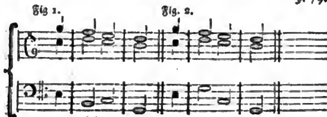
§. 78.

Wird der Septimenakkord dergestalt umgekehret, daß die Septime selbst in die Grundstimme zu stehen kommt, so entstehet ein aus der Sekunde, Quarte und Sexte bestehender Akkord, dem man eigentlich den Namen Sekundquartenakkord geben sollte, der aber gemeiniglich nur schlechtweg der **Sekundenakkord** genennet wird. In diesem Akkorde dissonirt jederzeit der Grundton gegen den obern Terminus seiner Sekunde.

Der aus dem Dominantenakkorde entspringende Sekundenakkord, der in der harten und weichen Tonart seinen Sitz auf der vierten Stufe hat, enthält die große Sekunde, übermäßige Quarte und große Sexte, als f g h d oder d e gis h.

Uebrigens ist dieser Akkord derjenige, der in dem vierstimmigen Satze sehr oft anstatt des übermäßigen Quartenakkordes gebraucht wird, der aus der zwenten Umkehrung des verminderten Dreyklanges auf dem unterhalben Tone entspringt.

§. 79.



§. 79.

So wie wir den harmonischen Dreyklang, nachdem wir ihn als die erste und vollkommenste harmonische Tonverbindung in den ersten Tönen der natürlichen Tonleiter entdeckt hatten, auf alle Stufen der Tonleiter versetzten, oder alle in den Tönen der beyden Tonarten enthaltenen, aus einer Terz und Quinte bestehenden Akkorde aufsuchten, um Mannigfaltigkeit der harmonischen Theile zu erhalten, eben so verfahren wir auch bey dem Septimenakkorde, nachdem wir in der natürlichen Beschaffenheit der Töne die Veranlassung zu einer vierstimmigen, aus Terz, Quinte und Septime bestehenden, Tonverbindung gefunden haben. Versuchen wir es nun mit jeder Stufe der harten und weichen Tonart diese Intervalle zu verbinden, so entwickeln sich

1) folgende Septimenakkorde, welche beyde Tonarten unter sich gemein haben; und zwar

A) drey Gattungen des Akkordes der kleinen Septime. Die erste dieser Gattungen ist der mit seinen Umkehrungen uns schon bekannte Dominantenakkord, als g h d f oder e gis h d.

Die zweyte Gattung bestehet aus der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, und ist in jeder Tonart dreymal vorhanden, nemlich in der harten, auf der zweyten, dritten und sechsten Tonstufe, als d f a c, e g h d, und a c e g. In der weichen Tonart fallen diese Akkorde auf die Tonika und auf die vierte und fünfte Tonstufe. *) Der von diesem Septimenakkorde durch die Umkehrung abstammende Quintsextenakkord bestehet aus der großen Terz, reinen Quinte und großen Sexte, als f a c d. Die zweyte Umkehrung zum Terzquartenakkorde enthält die kleine Terz, reine Quarte und kleine Sexte, z. B. a c d f; und die dritte Umkehrung unterscheidet sich durch die große Sekunde in Verbindung mit der reinen Quarte und großen Sexte, als c d f a.

*) In Hinsicht auf die weiche Tonart darf der Akkord e g h d nicht mit dem eigentlichen Dominantenakkorde verwechselt werden. Er wird in dem Falle gebraucht, wenn die Terz des Septimenakkordes auf der Dominante dieser Tonart sich abwärts bewegt.

Die dritte Gattung enthält die kleine Terz, verminderte Quinte und kleine Septime, und hat ihren Sitz auf dem unterhalben Tone der harten, und auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, als h d f a. Die weiche Tonart enthält diesen Septimenakkord noch überdies auf ihrer erhöheten sechsten Stufe, als fis a c e. In diesem Akkorde macht die verminderte Quinte eine Nebendissonanz der Septime aus, auf welche bey seinem Gebrauche Rücksicht genommen werden muß.

Die drey umgekehrten Gestalten dieses Akkordes bestehen aus kleiner Terz, reinen Quinte und großen Sexte, als d f a h; aus großer Terz, übermäßigen Quarte und großen Sexte, als f a h d, und aus großer Sekunde, reinen Quarte und kleinen Sexte, als a h d f;

B) die gewöhnlichste Gattung des Akkordes der großen Septime, *) bey welcher die große Septime von der großen Terz und reinen Quinte begleitet wird. In der harten Tonart liegt dieser Akkord auf der Tonika und auf der vierten Stufe, als c e g h, f a c e; in der weichen Tonart fällt sein Sitz auf die dritte und kleine sechste Stufe. Der davon abstammende Quintsextenakkord enthält die kleine Terz, reine Quinte und kleine Sexte, als e g h c; der Terzquartenakkord bestehet in diesem Falle aus der großen Terz, reinen Quarte und großen Sexte, als g h c e, und der Sekundenakkord aus der kleinen Sekunde, reinen Quarte und kleinen Sexte, als h c e g;

2) entwickeln sich folgende Septimenakkorde, die nur der weichen Tonart allein eigen sind, nemlich

A) zwey Gattungen des Akkordes der großen Septime. Die erste bestehet aus der kleinen Terz, reinen Quinte und großen Septime, und hat ihren Sitz auf der Tonika der weichen Tonart, als a c e gis. In die-

*) Die übrigen Gattungen des Akkordes der großen Septime sind blos der weichen Tonart eigenthümlich, und folgen weiter unten.

diesem Falle bestehen die davon abstammenden Akkorde 1) aus großer Terz, übermäßigen Quinte und großen Sexte, als c e gis a, 2) aus großer Terz, reiner Quarte und kleinen Sexte, als e gis a c, und 3) aus kleiner Sekunde, verminderten Quarte und kleinen Sexte, als gis a c e.

Die zweyte Gattung bestehet aus der großen Terz, übermäßigen Quinte und großen Septime, und liegt auf der dritten Stufe der weichen Tonart, als c e gis h. In diesem Akkorde macht die übermäßige Quinte eine Nebendissonanz der Septime aus. Der von diesem Septimenakkorde abstammende Quintsextenakkord enthält die große Terz, reine Quinte und kleine Sexte, als e gis h c; der Terzquartenakkord bestehet in diesem Falle aus kleiner Terz, verminderten Quarte und kleinen Sexte, als gis h c e, und der Sekundenakkord hat die kleine Sekunde in Begleitung der reinen Quarte und großen Sexte, als h c e gis;

B) zwey Gattungen des Akkordes der verminderten Septime.

Die erste bestehet aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, die ihren Sitz auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart hat, und bey welcher die verminderte Quin[illegible] wieder als Nebendissonanz erscheint, als gis h d f. Die erste Umkehrung dieses Akkordes bestehet aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und großen Sexte, als h d f gis; die zweyte Umkehrung enthält die kleine Terz, übermäßige Quarte und große Sexte, z. B. d f gis h, und die dritte Umkehrung bildet den Akkord der übermäßigen Sekunde in Begleitung der übermäßigen Quarte und großen Sexte, als f gis h d.

Die zweyte Gattung bestehet aus der verminderten Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, und kommt auf der erhöheten vierten Stufe vor, wenn die Form der Halbkadenz eingeleitet werden soll, als dis f a c. Aus diesem Akkorde, in welchem alle Intervalle gegen den Grundton dissoniren, entstehet durch die erste Umkehrung der oft vorkommende Quintsextenakkord mit der großen Terz, reinen Quinte und übermäßigen Sexte auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart, als f a c dis. Die zweyte Umkehrung giebt einen aus kleiner Terz, übermäßigen Quarte und kleinen Sexte bestehenden Terzquartenakkord, als a c dis f, und aus der dritten Umkehrung entwickelt sich ein übermäßiger Sekundenakkord mit der reinen Quarte und großen Sexte, als c dis f a;

C) die vierte Gattung des Akkordes der kleinen Septime, bey welcher die kleine Septime von der großen Terz und verminderten Quinte begleitet wird, als h dis f a. Dieser Akkord gehört wieder zu denjenigen, durch welche in der weichen Tonart die Halbkadenz angekündigt wird. Die erste Umkehrung dieses Akkordes giebt einen Sextquintenakkord, der aus der verminderten Terz, verminderten Quinte und kleinen Sexte bestehet, als dis f a h; aus der zweyten Umkehrung desselben gehet der schon längst gebräuchliche Terzquartenakkord mit der großen Terz, übermäßigen Quarte und übermäßigen Sexte hervor, der auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart seinen Sitz hat, z. B. f a h dis. Aus der dritten Umkehrung entstehet ein Sekundenakkord mit der großen Sekunde, übermäßigen Quarte und kleinen Sexte, als a h dis f.

§. 80.

In dem vierstimmigen Satze muß bey dem Gebrauche der gewöhnlichen Septimenakkorde oft die Quinte weggelassen, und statt derselben entweder der Grundton, oder die Terz verdoppelt werden, um entweder der Folge zwey fehlerhaften Oktaven oder Quinten auszuweichen; oder um derjenigen Oberstimme, welche die Septime nicht enthält, einen bessern Fortgang zu verschaffen.

§. 81.

In der gebundenen Schreibart muß die Septime vorbereitet werden, das heißt, derjenige Ton, der als Septime erscheinen soll, muß in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde als eine Konsonanz vorher liegen. In der freyen Schreibart ha-

haben aber der Dominantenakkord, der Akkord der kleinen Septime mit der kleinen Terz und verminderten Quinte, und der Akkord der verminderten Septime das Vorrecht, daß die Septime dieser Akkorde, und diejenigen Intervalle, welche in den Umkehrungen derselben die Septime vorstellen, ohne Vorbereitung angeschlagen werden können. Weil nun in dem Quintsextenakkord die Quinte, im Terzquartenakkorde die Terz, und im Sekundenakkorde der Grundton, die Septime des Stammakkordes vorstellt, so sollten wir eigentlich die besondere Beschaffenheit, oder die bestimmte Größe der Intervallen derjenigen Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkorde, welche von diesen angezeigten Septimenakkorden durch die Umkehrung abstammen, dem Gedächtnisse einzuprägen suchen, um zu wissen, daß das dissonirende Intervall dieser Akkorde in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung eintreten kann. Allein es wäre unnöthig, das Gedächtniß des Anfängers damit zu belästigen, weil sich in dem folgenden Kapitel ein allgemeines Kennzeichen offenbaren wird, nach welchem sehr leicht entschieden werden kann, ob ein in die Klasse der Septimenakkorde und ihrer Umkehrungen gehöriger Akkord im freyen Stile vorbereitet werden muß oder nicht.

Dritter Absatz.

Von dem Nonenakkorde und von den Umkehrungen desselben.

§. 82.
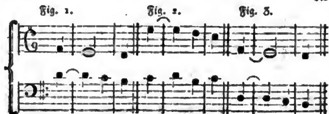
Einige der in dem vorhergehenden Absatze aufgeführten Septimenakkorde sind keine Grundstammakkorde, das heißt, ihr Grundton ist kein solcher Ton, aus welchem nach §. 23 die Tonart entstehet. Von dieser Beschaffenheit sind in der harten Tonart die Septimenakkorde e g h d, a c e g und h d f a, oder in der weichen Tonart der Septimenakkord gis h d f, u. s. w. Legt man nun einem solchen Septimenakkorde seinen eigentlichen Grundstammton unter, oder betrachtet man z. B. in der harten Tonart bey dem Septimenakkorde h d f a den Grundton h als die große Terz, und den Ton d als die Quinte des Grundstammtones g, den die Natur bey der Intonation der beyden Töne h und d von selbst in der Luft erzeugt, so entwickelt sich in g h d f a ein fünfstimmiger dissonirender Grundstammakkord, der aus seinem Grundtone, dessen Terz, Quinte, Septime und None bestehet, und den man den Nonenakkord nennet.

Anmerk. Sekunde und None sind an und für sich betrachtet nur in Hinsicht auf die Art des Gebrauches verschieden, denn beyde Intervalle gehen aus der harmonischen Vereinigung zweyer Töne hervor, die in der Tonleiter nur um eine Stufe von einander entfernt sind, wie z. B. die Töne d c. Werden beyde Töne in eine solche harmonische Verbindung gebracht, daß der tiefere gegen den höhern dissonirt, und demjenigen bestimmten Fortschritte unterworfen ist, den man die Auflösung der Dissonanz nennet, wie bey Fig. 1 so werden beyde eine Sekunde genannt, weil sich ihre harmonische Verbindung aus der Umkehrung einer Septime entwickelt, die, wenn sie umgekehrt wird, in der Form einer Sekunde erscheint. Kommen hingegen die beyden neben einander liegenden Töne d c in eine solche Verbindung, daß der höhere gegen den tiefern dissonirt, wie bey Fig. 2, so nennet man alsdann das Intervall, um es von der Sekunde zu unterscheiden, eine None, und zwar deswegen, weil in diesem Falle keine Umkehrung einer Septime, sondern vielmehr ein Hinzufügen eines tiefern Grundtones unter den Grundton der Septime, vorhanden ist, durch welches sich die harmonische Vereinigung dieser beyden Töne in der Entfernung von neun Stufen entwickelt.

So wie übrigens die Natur der Sekunde nicht verändert wird, wenn sie, wie bey Fig. 3, um eine Oktave von ihrem Grundtone entfernt ist; eben so wenig verliert die None ihren Charakter, wenn man sie, wie bey Fig. 4, um eine Oktave näher an ihren Grundton rückt.

§. 83.

In dem dreystimmigen Satze wird der Nonenakkord entweder mit der None und Terz ausgeübt, wie bey Fig. 5, oder die



die None nimmt die Septime als eine Nebendissonanz zu sich, wie bey Fig. 6. In Begleitung der Quinte, wie bey Fig. 7, bedient man sich ihrer nur, wenn eine Nachahmung unter den Stimmen vorhanden ist, oder wenn diejenige Stimme, welche die None nicht enthält, auf eine bestimmte Art fortschreiten muß, weil der Saz etwas leer klingt, sobald die None blos von der Quinte begleitet wird.

§. 84.

Bey dem Gebrauche des Nonenakkordes in dem vierstimmigen Saze wird aus demselben entweder die Septime weggelassen, und alsdann nennet man den aus Terz, Quinte und None bestehenden Akkord den gemeinen Nonenakkord; oder man behält die Septime als eine Nebendissonanz bey, und läßt die Quinte weg, so daß der Akkord aus Terz, Septime und None bestehet. In diesem lezten Falle pflegt man ihn den Nonenseptimenakkord zu nennen.

§. 85.
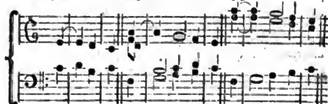
Der Nonenakkord wird, eben so wie der Dreyklang und Septimenakkord, auf allen Stufen der harten und weichen Tonart ausgeübt; *) daher ist die None und Terz desselben bald groß, bald klein, und im gemeinen Nonenakkorde, die Quinte entweder rein, oder sie ist vermindert oder übermäßig, und formirt eine Nebendissonanz. Im Nonenseptimenakkorde ist die Septime auf der Tonika und auf der vierten Tonstufe der harten, und auf der dritten und kleinen sechsten Stufe (zuweilen auch auf der Tonika) der weichen Tonart, groß; auf den übrigen Tonstufen hingegen ist sie klein. Die weiche Tonart enthält noch überdies auf ihrer kleinen sechsten Stufe den Akkord der übermäßigen None, als f a c e gis, der deswegen besonders zu bemerken ist, weil bey demselben die None eine Stufe aufwärts treten muß.
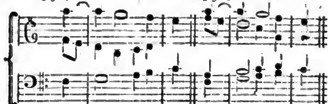
§. 86.
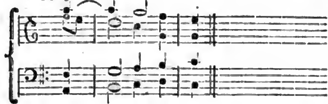
Wenn der gemeine oder aus Terz, Quinte und None bestehende Nonenakkord, z. B. g h d a, umgekehrt wird, entspringt aus der ersten Umkehrung desselben, wenn nemlich die Terz in die Grundstimme gesezt wird, ein Akkord, der aus

*) Nur auf der erhöheten sechsten und siebenten Stufe der weichen Tonart läßt sich der Nonenakkord nicht schicklich ausüben.

Terz, Sexte und Septime bestehet, als h d a g. In diesem Akkorde wird die None des Stammakkordes wieder zur Septime, die aber hier mit der Sexte vereinigt ist, weil der Grundton des Stammakkordes bey der Umkehrung in der Form der Sexte zum Vorscheine kommt. In diesem Falle entstehet also die Sexte aus der Umkehrung der Terz, und erscheint als eine Konsonanz. Ein Beyspiel von dem Gebrauche **) dieses Akkordes erhält man, wenn man den Saz bey Fig. 8, in welchem der Stammakkord enthalten ist, dergestalt versezt, daß die Tenorstimme in den Baß zu stehen kommt, wie bey Fig. 9. Im







**) Eigentlich ist zwar dieses Kapitel blos der Entwicklung und der Kenntniß der Akkorde, das folgende aber erst dem Gebrauche derselben bestimmt. Dem-

ohn-

Im dreystimmigen Satze fällt bey dem Gebrauche dieses Akkordes die Terz weg, wie bey Fig. 10.

Bey dem Gebrauche dieses Akkordes darf die Sexte nicht neben die Septime, in der Form einer Sekunde, gesezt werden, sondern sie muß, so wie bey Fig. 9 und 10, von derselben um eine Oktave abgerückt erscheinen, weil sonst die Auflösung der Septime in die schon in einer andern Stimme vorhandenen Sexte nicht fühlbar genug seyn würde. Diese Bemerkung gilt mit gehöriger Anwendung bey allen folgenden Akkorden, die so beschaffen sind, daß die Dissonanz in ein solches Intervall aufgelöset wird, welches in dem Akkorde schon enthalten ist, wie in unserm Sextseptimenakkorde die Sexte, in welche sich die Septime auflöset.

Uebrigens siehet man bey Fig. 9, daß bey dem Gebrauche dieses Akkordes die Verdoppelung der Sexte des Sextenakkordes aufgehalten wird.

§. 87.

Die zweyte Umkehrung des gemeinen Nonenakkordes, wenn die Quinte desselben zum Grundtone gemacht wird, giebt einen Akkord, der aus seinem Grundtone, dessen Quarte, Quinte und Sexte bestehet, und in welchem die None des Stammakkordes in der Form der Quinte erscheinet, als d a g h oder g c d e. In dem Satze bey Fig. 11, in welchem dieser Akkord gebraucht ist, siehet man, daß durch denselben die Verdoppelung der Quarte des Quartsextenakkordes aufgehalten wird.

§. 88.

Wird der gemeine Nonenakkord dergestalt umgekehrt, daß die None desselben in die Grundstimme zu stehen kommt, so entwickelt sich ein aus dem dissonirenden Grundtone und dessen Sekunde, Quarte und Septime bestehender Akkord, als a g h d, oder aus dem Nonenakkorde c e g d der Sekund-Quartseptimenakkord d c e g, aus dessen Gebrauche bey Fig. 12 es anschaulich wird, daß durch denselben der Grundton des Dreyklanges, bey der schon vorhandenen Oktave desselben, aufgehalten wird. In dem dreystimmigen Satze fällt bey dem Gebrauche dieses Akkordes die Quarte weg, wie bey Fig. 13.

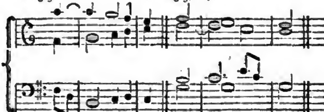
Anmerk. Wegen derjenigen Anfänger, die schon einige Kenntniß von der Auflösung der Septime besitzen, muß hier noch erinnert werden, daß von dem ungewöhnlichen Gebrauche dieses dissonirenden Intervalles, welcher in diesem Beyspiele Statt findet, erst in dem folgenden Kapitel, bey Gelegenheit der Auflösung der Septime, gehandelt werden kann.
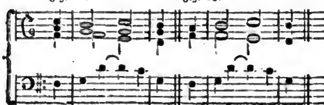
§. 89.

Man läßt es in der Harmonie nicht blos bey dem Gebrauche der Umkehrungen des gemeinen Nonenakkordes bewenden, sondern bedient sich auch zuweilen der Umkehrungen des Nonenseptimenakkordes.

Wird die Terz des Nonenseptimenakkordes zum Grundtone angenommen, so entstehet ein Sextseptimenakkord mit der Quinte, in welchem die Quinte die Nebendissonanz der Septime ausmacht; so entstehet z. B. aus dem Nonenseptimenakkorde g h f a der Sextseptimenakkord h f a g.

Ein





ohngeachtet scheint es mir sehr vortheilhaft für den angehenden Kontrapunktisten zu seyn, wenn man ihm bey der zu erlangenden Kenntniß der weniger gebräuchlichen, und nur bey starker Verwicklung der Harmonie vorkommenden Akkorde, durch ein Beyspiel ihres Gebrauches zu Hülfe kommt, und ihn zugleich auf die Versetzungen oder Umkehrungen derjenigen Sätze aufmerksam zu machen sucht, in welchen das Beyspiel enthalten ist. Es kann dieses hier und in der Folge um so füglicher geschehen, weil ich schon in der Einleitung erinnert habe, daß der angehende Kontrapunktist erst alsdann sich bemühen soll, diese seltner vorkommenden Akkorde kennen zu lernen, nachdem er die gewöhnlichern, in dem Kontrapunkte anzuwenden, schon angefangen hat.

Ein Beyspiel von dem Gebrauche dieses Akkordes erhalten wir, wenn wir den Satz bey Fig. 14, in welchem der Stammakkord gebraucht ist, dergestalt versetzen, daß die Tenorstimme zum Basse wird, wie bey Fig. 15.

§. 90.

Aus der zweyten Umkehrung des Nonenseptimenakkordes, wenn die Septime desselben in die Grundstimme gesetzt wird, gehet ein aus seinem dissonirenden Grundtone, und aus dessen Sekunde, Terz und Quarte bestehender Akkord hervor, in welchem die None des Stammakkordes zur Terz, die Septime zum untern Terminus der Sekunde, und die Terz zur Quarte wird, als f a g h. Kehrt man den in dem vorhergehenden §. bey Fig. 14 enthaltenen Satz dergestalt um, daß die Altstimme desselben in den Baß zu stehen kommt, wie bey Fig. 16, so hat man ein Beyspiel des Gebrauches dieses Akkordes.
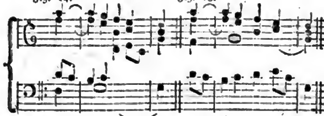
§. 91.
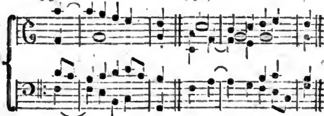
Bey der dritten Umkehrung des Nonenseptimenakkordes, wenn die None in die Grundstimme versezt wird, und ein aus dem dissonirenden Grundtone und aus dessen Sekunde, Sexte und Septime bestehender Akkord entstehet, als a g h f, kommt die umgekehrte None mit der Septime und Terz und mit dem Grundtone des Stammakkordes in eine solche Verbindung, die den Satz sehr hart macht; daher ist der Gebrauch dieses Akkordes, den man bey Fig. 17 findet, nicht anzurathen. Jedoch findet man ihn dreystimmig, nemlich mit ausgelassener Septime, heut zu Tage hin und wieder in den Werken guter Tonsetzer, wie z. B. bey Fig. 18.
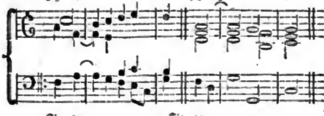
Erste Anmerkung.
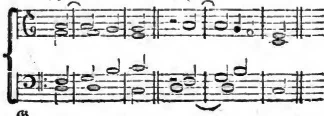
In dem vierstimmigen Satze macht es zuweilen eine zwischen verschiedenen Stimmen vorhandene Nachahmung, oder bey der Fuge, ein aus der eigenthümlichen Einrichtung dieses Tonstückes hervorgehender Umstand, nothwendig, daß bey dem Gebrauche des Nonenseptimenakkordes statt der Terz die Quinte gesetzt werden muß, und daß also in diesem Falle der Akkord aus Grundton, Quinte, Septime und None bestehet, wie z. B. der bey Fig. 19 gebrauchte Akkord g d f a. In diesem Falle entwickelt sich aus der ersten Umkehrung desselben, wenn die Quinte in den Baß zu stehen kommt, ein aus Grundton, Terz, Quarte und Quinte bestehender Akkord, als d f a g, der, wie man bey Fig. 20 siehet, eine Art von Aufhaltung des Terzquartenakkordes formirt. Wenn

bey dem Gebrauch dieses Akkordes in dem dreystimmigen Satze die Terz ausgelassen wird, wie bey Fig. 21, so darf sich der ans gehens









gehende Kontrapunktist durch diesen Akkord nicht an dem gewöhnlichen Quartquintenakkorde irre machen lassen, in welchem die Quarte als Undecime dissonirt, wie bey Fig. 22.

Die zweyte Umkehrung des Nonenseptimenakkordes mit der Quinte, wenn die Septime zum Grundtone gemacht wird, giebt einen aus Sekunde, Terz und Sexte bestehenden Akkord, der zu einer Art von Aufhaltung des Sekundenakkordes dienet, wie bey Fig. 23. Die dritte Umkehrung ist aus Ursachen, die schon in dem 91sten §. angezeigt worden sind, nicht brauchbar.

Zweyte Anmerkung.

Die gewöhnlichen Regeln, nach welchen vermittelst der Verdoppelung der konsonirenden Intervallen der Akkorde der Satz fünfstimmig ausgeübt wird, sind bey dem Gebrauche des Nonenakkordes nicht immer hinreichend genug; daher müssen wir noch kürzlich den vollständigen, oder aus Terz, Quinte, Septime und None bestehenden Nonenakkord, den man bey Fig. 24 gebraucht findet, mit seinen Umkehrungen betrachten. Die erste Umkehrung desselben giebt einen aus Terz, Quinte, Sexte und Septime bestehenden Akkord, als h d f a g, durch welchen in dem fünfstimmigen Satze die Verdoppelung der Sexte des Sextquintenakkordes aufgehalten wird, z. B. bey Fig. 25.*) Aus der zweyten Umkehrung des vollständigen Nonenakkordes entstehet ein Akkord, der die Terz, Quarte, Quinte und Sexte enthält, als d f a g h; bey seinem Gebrauche bey Fig. 26 siehet man, daß durch denselben die verdoppelte Quarte des Terzquartenakkordes aufgehalten wird. Wenn die Septime unseres vollständigen Nonenakkordes in den Baß gesezt wird, so entwickelt sich, als dritte Umkehrung desselben, ein aus Sekunde, Terz, Quarte und Sexte bestehender Akkord, z. B. f a g h d, der bey seinem Gebrauche die Verdoppelung des obern Terminus der Sekunde des Sekundenakkordes aufhält, wie bey Fig. 27. Die vierte Umkehrung ist, aus schon oben angezeigten Ursachen, nicht brauchbar.

Dritte Anmerkung.

Weil der Akkord der übermäßigen None auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart nicht umgekehrt gebraucht wird, so bleibt über denselben in diesem Kapitel weiter nichts zu bemerken übrig.

*) Genau genommen, sollten, wegen des Zusammenhanges der Harmonie, die in der harten Tonart enthaltenen Septimenakkorde e g h d, a c e g, h d f a, oder in der weichen Tonart, gis h d f u. s. w., als die ersten Umkehrungen der Nonenakkorde c e g h d, f a c e g, g h d f a und e gis h d f, betrachtet werden, bey deren Gebrauche in dem vierstimmigen Satze die Sexte ausgelassen ist, damit man den Akkord in allen seinen verschiedenen Lagen brauchen könne, ohne bey der Auflösung der Septime durch die Sexte gehindert zu werden; denn wer siehet nicht aus dem ganzen Zusammenhange unseres Systems der Harmonie ein, daß z. E. der wahre Grundton des Septimenakkordes gis h d f. nothwendig der Ton e seyn müsse? Um aber nicht ohne sehr dringende Ursachen von dem Gewöhnlichen abzuweichen, habe ich diese Akkorde ebenfalls unter dem Namen der Septimenakkorde aufgeführt.

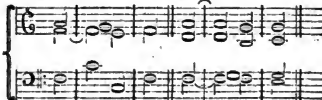
Vierter Absatz.

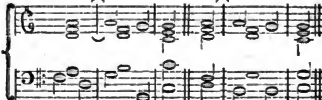
Von dem Undecimenakkorde, und von den Umkehrungen desselben.

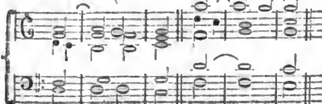
§. 92.

In dem vorhergehenden Absatze haben wir die aus der harmonischen Verbindung fünf verschiedener Töne hervorgehenden Akkorde kennen gelernt; wir wenden uns daher nun zu denjenigen Akkorden, die sich aus der Verbindung sechs verschiedener Töne einer Tonart entwickeln.

Die







Die Veranlassung zu einem sechsstimmigen Stammakkorde geben uns die in den beyden Tonarten enthaltenen Nonenakkorde, die keinen Grundstammton der Tonart zum Grundtone haben, wie z. B. in der harten Tonart die Nonenakkorde e g h d f und h d f a c. Legt man einem solchen Nonenakkorde seinen Grundstammton der Tonart unter, oder betrachtet man z. B. bey dem Akkorde h d f a c den Ton h wieder als die große Terz, und den Ton d als die Quinte des Tones g, welchen die Natur in der Luft erzeugt, wenn h und d intonirt werden; so erhält man in g h d f a c einen sechsstimmigen dissonirenden Grundstammakkord, der aus seinem Grundtone, dessen Terz, Quinte, Septime, None und Undecime bestehet, und den man, weil nach §. 46. die Undecime, als der von dem Grundtone eigentlich am weitsten entfernte Ton des Stammakkordes, das Hauptintervall desselben ausmacht, den **Undecimenakkord** nennet. *)

Anmerk. In allen vorhergehenden Akkorden, die eine Quarte enthalten, entwickelte sich dieses Intervall jederzeit aus der Umkehrung der Quinte eines Stammakkordes. In dem Undecimenakkorde hingegen erscheint die Quarte nicht als eine umgekehrte Quinte, sondern als das Hauptintervall eines dissonirenden Stammakkordes; daher unterscheidet man diese dissonirende Quarte von der konsonirenden, die aus der Umkehrung der Quinte entstehet, durch den Namen **Undecime**. Eine solche Undecime kann auch um eine Oktave näher an ihren Grundton gerückt, das heißt, in der wirklichen Entfernung von vier Tonstufen von ihrem Grundtone, ausgeübt werden, wie bey Fig. 1, in dem folgenden §.

§. 93.

Schon aus der so eben angezeigten Entstehungsart des Undecimenakkordes siehet man, daß er seinen Sitz vorzüglich auf der Dominante und auf der Tonika einer Tonart habe, demohngeachtet aber kann er, so wie der Nonenakkord, von dem er abstammet, auch auf den übrigen Stufen der Tonart ausgeübt werden, wie z. B. in dem Satze bey Fig. 1, der zugleich ein Beyspiel von dem zweystimmigen Gebrauche dieses Akkordes giebt, bey welchem die Undecime nur von ihrem Grundtone begleitet, erscheinen kann. Man siehet übrigens aus diesem Satze, daß die Undecime, wenn sie auf ihrem Grundtone aufgelöset wird, eine Aufhaltung der Terz ihres Grundtones formirt, denn sobald diese Aufhaltung wegfällt, bekommt der Satz die Gestalt, wie bey Fig. 2. Wird hingegen die Undecime in ein ander Intervall aufgelöset, als in die Terz, wie bey Fig. 3, so verschwindet die Form der Aufhaltung, und sie erscheint als vorbereitete Dissonanz auf eine ähnliche Art, wie die Septime, wenn sie nicht in die Sexte aufgelöset

Fig. 1.
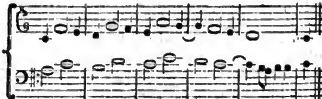


Fig. 2.
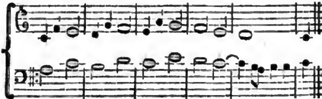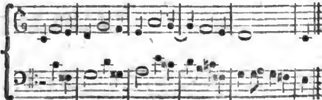


Fig. 3.



*) Der angezeigte Undecimenakkord g h d f a c läßt sich auch von dem Septimenakkorde d f a c ableiten; denn der Grundton dieses Septimenakkordes, nemlich der Ton d, gehet bey der Entstehung der harten Tonart aus dem Dreyklang g h d hervor, und setzt also in Hinsicht auf den harmonischen Zusammenhang der Töne, die beyden Töne g und h voraus, die durch ihr Hinzufügen zu dem Septimenakkorde d f a c, den Undecimenakkord g h d f a c bilden.

löset wird, wie man bey Fig. 4 siehet, wo eben dieselbe Melodie, statt einer Folge von Undecimen, mit einer Folge von Septimen begleitet ist.

§. 94.

Es folgt von selbst, daß bey dem Gebrauche des Undecimenakkordes in dem drey- und vierstimmigen Satze einige Intervalle des Akkordes weggelassen werden müssen. Nur in einer sechsstimmigen Komposition kann dieser Akkord in seiner ursprünglichen Vollständigkeit, wie bey Fig. 5 und 6, ausgeübt werden. Aber selbst in dem sechsstimmigen Satze wird er gewöhnlich mit ausgelassener Terz gebraucht, statt welcher entweder wie bey Fig. 7 die Quinte, oder wie bey Fig. 8, der Grundton, verdoppelt wird. Uebrigens sind die Umkehrungen des vollständigen Undecimenakkordes wegen des Zusammentreffens zu vieler Dissonanzen nicht brauchbar.

§. 95.

In dem dreystimmigen Satze wird die Undecime am gewöhnlichsten von der Quinte begleitet, wie bey Fig. 9, und man ist gewohnt, diesen dreystimmigen, aus Grundton, Quinde und Undecime bestehenden Akkord, z. B. g d c, den Quartquintenakkord zu nennen, der auch in dem vierstimmigen Satze, mit Verdoppelung seines Grundtones, (zuweilen auch mit der Verdoppelung seiner Quinte,) unter allen in die Klasse der Undecime gehörigen Akkorde, der gebräuchlichste ist.

Aus der ersten Umkehrung dieses aus Undecime und Quinte bestehenden und sogenannten Quartquintenakkordes, wenn nemlich die Quinte desselben in die Grundstimme versezt wird, entspringt ein aus seinem Grundtone und dessen Quarte und Septime bestehender Akkord, als d g c oder g c f, in welchem die Undecime des Stammakkordes in der Form einer Septime, die Quinte desselben aber in der Form einer Quarte erscheint. In diesem Akkorde, den man den Quartseptimenakkord nennet, ist also die Septime die Dissonanz, die Quarte aber ist weiter nichts, als die umgekehrte Quinte des Stammakkordes, die frey eintreten, und sich zwanglos fortbewegen kann, wohin sie will, wie bey Fig. 10 und 11, wo man zugleich siehet, daß durch diesen Akkord die Sexte des Terzquarten- oder Quartsextenakkordes aufgehalten wird.

Anmerk. Dieser abstammende Quartseptimenakkord, in welchem die Quarte eine umgekehrte Quinte ist, darf mit einem andern ebens

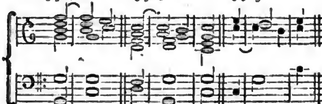
Fig. 4.
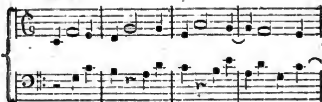


Fig. 5. Fig. 6.
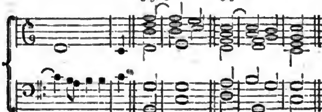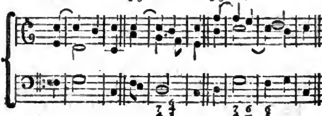


Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9.



oder Fig. 10. Fig. 11.



ebenfalls sogenannten Quartseptimenakkorde nicht verwechselt werden, der ein Stammakkord ist, und in welchem die Quarte als die eigentliche Undecime oder als Hauptdissonanz erscheint, und von der Septime als einer Nebendissonanz begleitet wird, wie bey Fig. 12 und 13.

Die zweyte Umkehrung des Quartquintenakkordes, wenn nemlich die Undecime in die Grundstimme gesezt wird, giebt einen Akkord, der aus seinem dissonirenden Grundtone und dessen Sekunde und Quinte bestehet, und den man den *Sekundquintenakkord* nennet; z. B. c d g oder f g c. Aus seinem Gebrauche bey Fig. 14 und 15 siehet man, daß durch diesen Akkord der Grundton des Sextenakkordes aufgehalten wird.

Erste Anmerkung.

Wenn der Quartquintenakkord im dreystimmigen Satze auf einer solchen Tonstufe gemacht wird, auf welcher die Quinte vermindert ist, so tritt diese verminderte Quinte gemeiniglich frey ein, wie bey Fig. 16.

Zweyte Anmerkung.

Weil von denjenigen Undecimenakkorden, in welchen die Undecime übermäßig oder vermindert ist, so wie auch von dem Akkorde der reinen Undecime in Begleitung der übermäßigen Quinte, der zuweilen auf der dritten Stufe der weichen Tonart vorkommt, keine Umkehrungen gebraucht werden, so bleibt alles, was diese selten vorkommenden Akkorde insbesondere betrifft, für das folgende Kapitel aufgespart.

§. 96.

Die Undecime wird in dem dreystimmigen Satze nicht allein von der Quinte, sondern auch von andern zum vollständigen Undecimenakkorde gehörigen Intervallen, begleitet, und zwar;

Erstlich, von der None, so daß der Akkord aus dem Grundtone und dessen Undecime und None bestehet, und der *Quartnonenakkord* genannt wird, z. B. g a c. Durch seinen Gebrauch wird, so wie bey Fig. 17, eigentlich die Terz und Oktave seines Grundtones aufgehalten; allein die Form dieser Aufhaltung verschwindet, sobald die Auflösung der Undecime und None nicht auf ihrem Grundtone erfolgt, wie bey Fig. 18. Uebrigens nimmt dieser Akkord in dem vierstimmigen Satze die Quinte zu sich.

Aus der ersten Umkehrung dieses sehr gebräuchlichen Akkordes entspringt ein aus Grundton, Terz und Septime bestehender Akkord, bey dessem Gebrauche eigentlich der Grundton und die Terz desselben den Grundton und die Terz des folgenden Akkordes aufhalten würden, so daß dabey die Septime (als umgekehrter Grundton des Stammakkordes) als ein konsonirendes Intervall behandelt werden müßte, wie bey Fig. 19. Dieser Akkord wird jedoch nur im Durchgange gebraucht, und bildet den im Satze sehr oft vorkommenden durchgehenden Septimenakkord, den man in den Sätzen bey Fig.

Fig. 12. Fig. 13. Fig. 14.

7 4 3 6 6 7 4 3

Fig. 15. Fig. 16.

Fig. 17. Fig. 18. Fig. 19.

Fig. 20, 21, 22 und 23 findet. Eine ähnliche Beschaffenheit hat es auch mit der zweyten Umkehrung des Quartnonenakkordes, die ebenfalls nur als ein durchgehender Sextquintenakkord gebraucht wird, wie bey Fig. 24, 25 und 26.

Die Undecime wird in dem dreystimmigen Satze auch begleitet,

Zweytens, von der Septime. In diesem Falle bestehet der Akkord aus Grundton, Septime und Undecime, und wird gemeiniglich ein Quartseptimenakkord genannt. Dieses ist derjenige Akkord, von dem schon in der Anmerkung zu dem 95sten §. errinnert worden ist, daß er nicht mit demjenigen Quartseptimenakkorde verwechselt werden darf, der aus der ersten Umkehrung des Quartquintenakkordes entspringt, in welchem die Quarte die umgekehrte Quinte seines Stammakkordes vorstellet.

Der aus Undecime und Septime bestehende Akkord wird auf sehr verschiedene Art gebraucht, weil die Beschaffenheit der Septime desselben, in so ferne sie nemlich in diesem Akkorde groß oder klein ist, und im lezten Falle entweder frey eintritt, oder nicht, eine Verschiedenheit seines Gebrauches nothwendig macht.

Wird er auf der Tonika ausgeübt, so tritt die Septime, die in diesem Falle groß ist, und den unterhalben Ton der Tonart ausmacht, eine Stufe aufwärts in die Tonika, und der Akkord formirt eine Aufhaltung der Septime und Terz des Dominantenakkordes auf dem Grundtone der Tonart, das heißt, die Undecime hält die Terz, die Septime aber die Oktave des Grundtones des Dreyklanges der Tonika auf, wie bey Fig. 27. Kommt hingegen der Akkord auf der Dominante vor, woselbst die Septime klein ist, so tritt sie entweder als Nebendissonanz ohne Vorbereitung ein, wie bey Fig 28, oder sie liegt nebst der Undecime vorher, wie bey Fig. 29. Im lezten Falle, wenn nemlich die Septime klein und vorbereitet ist, entstehen (der Akkord mag übrigens auf der Dominante oder auf einer andern Tonstufe gemacht werden,) durch die Umkehrung eines solchen Undecimenakkordes zwey brauchbare Akkorde; und zwar durch die erste Umkehrung, wenn die Septime, als die Nebendissonanz, in die Grundstimme versezt wird, ein aus

Fig. 20. oder Fig. 21.

Fig. 22. Fig. 23. Fig. 24.

Fig. 25. Fig. 26. Fig. 27.

Fig. 28. Fig. 29.

aus dem dissonirenden Grundtone und dessen Sekunde und Quinte bestehender Akkord, als f g c oder c d g. Durch den Gebrauch dieses Sekundquintenakkordes wird die Quarte des Sekundenakkordes aufgehalten, wie bey Fig. 30. In diesem Akkorde kommt die Undecime oder die Hauptdissonanz des Stammakkordes in der Form einer Quinte zum Vorscheine, und muß als Hauptdissonanz, eher auflösen, als die in der Grundstimme enthaltene Nebendissonanz; daher wird man diesen Sekundquintenakkord leicht von demjenigen Akkorde gleiches Namens unterscheiden können, der aus der zweyten Umkehrung des Quartquintenakkordes entspringt, durch welchen, wie schon in dem 95sten §. gezeigt worden ist, der Grundton des Sextenakkordes aufgehalten wird, wie in den Sätzen bey Fig. 31 und 32.

Aus der zweyten Umkehrung des dreystimmigen Undecimenakkordes mit der Septime, wenn die Hauptdissonanz des Akkordes oder die Undecime in den Baß gesezt wird, gehet ein aus dem dissonirenden Grundtone und dessen Quarte und Quinte bestehender Akkord hervor, in welchem die Quarte, als Nebendissonanz, erst nach der Auflösung der Hauptdissonanz resolvirt wird, wie in dem Satze bey Fig. 33, in welchem man zugleich siehet, daß durch diesen Akkord der Grundton des Sextquintenakkordes aufgehalten wird.

Dieser aus Quinte und Quarte bestehende Akkord ist wegen seiner in der Grundstimme enthaltenen Dissonanz ebenfalls leicht von dem gewöhnlichen Quartquintenakkorde zu unterscheiden, in welchem die Quarte als Undecime in einer Oberstimme dissonirt.

Die Undecime wird

Drittens, in dem dreystimmigen Satze auch mit der Terz begleitet, so daß der Akkord aus seinem Grundtone und dessen Terz und Undecime bestehet, als c e f. Bey dem Gebrauche dieses Akkordes, durch welchen, wie man bey Fig. 34 siehet, die Verdoppelung der Terz des Grundtones aufgehalten wird, muß die Terz von der Undecime um neun Tonstufen entfernt seyn, wenn die Auflösung der leztern fühlbar genug werden soll. Aus der ersten Umkehrung dieses Undecimenakkordes, wenn die Terz desselben in die Grundstimme gesezt wird, entwickelt sich ein aus seinem Grundtone und dessen None und Sexte bestehender Akkord, als e c f, durch welchen die Oktave des Grundtones des Sextenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 35. Die zweyte Umkehrung hingegen, wenn die Un-

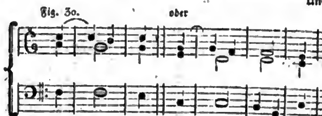


Fig. 31. Fig. 32.

etc.

Fig. 33. Fig. 34.

Fig. 35.

Undecime zum Grundtone genommen wird, giebt einen aus seinem dissonirenden Grundtone und dessen Quinte und Septime bestehenden Akkord, als f c e, durch dessen Gebrauch der Grundton des Sextenakkordes, bey der schon vorhandenen Verdoppelung desselben, aufgehalten wird, wie bey Fig. 36.

Endlich wird auch zuweilen

Viertens, die Undecime in dem dreystimmigen Satze blos von der Oktave ihres Grundtones begleitet, z. B. bey Fig. 37.

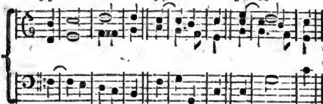
§. 97.
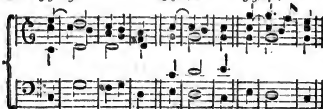
In dem vierstimmigen Satze wird bey dem Gebrauche des Undecimenakkordes am gewöhnlichsten die Terz, Septime und None desselben weggelassen, so daß der Akkord als der uns schon aus dem 95sten §. bekannte Quartquintenakkord, und zwar entweder mit der Verdoppelung seines Grundtones, wie bey Fig. 38, oder auch zuweilen mit der Verdoppelung seiner Quinte, wie bey Fig. 39, erscheint. In dem von diesem Quartquintenakkorde abstammenden Quartseptimenakkorde verdoppelt man, nach Beschaffenheit der Lage und Fortschreitung der Stimmen, entweder den Grundton, wie bey Fig. 40, oder die Quarte, wie in dem Satze bey Fig. 41. Bey dem Gebrauche der zweyten Umkehrung, nemlich bey dem Sekundquintenakkorde, wird entweder die Sekunde verdoppelt, wie bey Fig. 42, oder man verdoppelt die Quinte, wie bey Fig. 43.
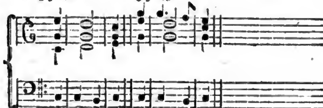
§. 98.
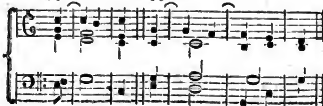
Läßt man aus dem vollständigen Undecimenakkorde die Terz und None weg, so entstehet ein vierstimmiger, aus seinem Grundtone, dessen Quinte, Septime und Undecime bestehender, Akkord, als g d f c oder c g h f, dem man (weil man einmal gewohnt ist, den aus Undecime und Quinte bestehenden Akkord, den Quartquintenakkord zu nennen,) am schicklichsten den Namen des Quartquintenakkordes mit der Septime geben kann.

Wird dieser Akkord auf der Dominante, oder auf einer andern Tonstufe gemacht, auf welcher die Septime klein ist, so bleibt diese kleine Septime, als Nebendissonanz, bis nach der Auflösung der Undecime liegen, so daß dieser Akkord eine Aufhaltung der Terz eines Akkordes der kleinen Septime formirt, der ohne Quinte mit Verdoppelung seines Grundtones gebraucht wird, wie bey Fig. 1 und 2. Jedoch fällt, so wie im-









immer, die äußere Form dieser Aufhaltung weg, wenn die Undecime nicht auf ihrem eigenen Grundtone aufgelöset wird, wie bey Fig. 3.

So lange in diesem Akkorde die Septime klein, und die Quinte rein ist, entstehen durch seine Umkehrungen drey sehr brauchbare und gebräuchliche Akkorde. Der erste derselben, wenn die Quinte des Stammakkordes in den Baß gesetzt wird, ist ein Quartseptimenakkord mit der Terz, in welchem die Undecime in der Form der Septime, die Septime, als Nebendissonanz, in der Form der Terz, und der versetzte Grundton in der Form der Quarte erscheint, als d f c g oder a c g d. Durch den Gebrauch dieses Akkordes wird eigentlich, wie man bey Fig. 4 und 5 siehet, die Sexte eines vollständigen Terzquartenakkordes aufgehalten; jedoch verliert diese Aufhaltung wieder ihre äußerliche Form, sobald z. B. die Septime dieses Akkordes in die Terz aufgelöset wird, wie bey Fig. 6.
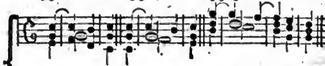
Wenn bey der zweyten Umkehrung unseres Quartquintenakkordes mit der kleinen Septime, die Septime als die Nebendissonanz (die in diesem Falle erst nach der Hauptdissonanz aufgelöset wird,) in die Grundstimme zu stehen kommt, entwickelt sich ein Sekundquintenakkord mit der Sexte, als f c g d oder c g d a, in welchem die Quinte die Hauptdissonanz darstellet, so daß durch diesen Akkord die Quarte des gewöhnlichen Sekundenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 7.

Aus der dritten Umkehrung des vor uns habenden Stammakkordes, wenn die Undecime selbst zum Grundtone gemacht wird, gehet ein Sekundquintenakkord mit der Quarte hervor, in welchem die Septime des Stammakkordes in der Gestalt der Quarte erscheint, als c d f g oder g a c d, und welcher den Grundton des vollständigen Sextquintenakkordes aufhält, wie bey Fig. 8.

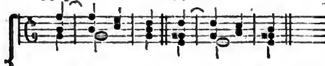
Anmerk. Auf dem unterhalben Tone der harten und auf der zweyten Stufe der weichen Tonart enthält unser Quartquintenakkord mit der kleinen Septime eine verminderte Quinte, und dadurch bekommt der Akkord auf diesen Tonstufen eine Verschiedenheit seiner Behandlungsart, die aber erst in dem folgenden Kapitel erkläret wird, weil durch das Daseyn der verminderten Quinte sich keine Verschiedenheit der Akkorde, in Hinsicht auf die Intervalls, aus welchen sie bestehen, entwickelt.

Der Quartquintenakkord mit der Septime wird oft auf der Tonika der Tonart gemacht. In diesem Falle ist die Septime groß, und tritt als Leitton bey der Auflösung der Undecime eine Stufe aufwärts in die Tonika, so daß durch diesen Akkord die Terz und die Verdoppelung des Grundtones des Dreyklanges der Tonika aufgehalten wird, wie bey Fig. 9 und 10.

Von diesem Akkorde, in welchem die Undecime von der großen Septime und reinen Quinte begleitet wird, sind nur zwey Umkehrungen brauchbar; nemlich die erste (wenn die Quinte in den Baß gesetzt wird,) die eine Aufhaltung der Sex-







H 2

Sexte und der Verdoppelung der Quarte des Quartsextenakkordes formirt, wie bey Fig. 11; und die dritte, wenn die Undecime in die Grundstimme zu stehen kommt, und einen Akkord bildet, durch welchen der Grundton und die Verdoppelung der Sexte des Sextenakkordes der Mediante aufgehalten wird, wie bey Fig. 12. Die zwente Umkehrung dieses Akkordes ist deswegen unbrauchbar, weil dabey der Grundton der Sekunde, ganz irregulär, eine Stufe aufwärts aufgelöset werden müßte.

§. 99.

Nimmt die Undecime, wenn sie von der Quinte begleitet wird, statt der Septime, die in ihrem vollständigen Akkorde enthaltene None als Nebendissonanz zu sich, so entstehet der bekannte Quartquintenakkord mit der None, als g d a c oder c g d f, durch dessen Gebrauch die Terz und die Oktave des Grundtones aufgehalten werden, wie z. B. bey Fig. 13 und 14.

Aus der ersten Umkehrung des Quartquintenakkordes mit der None, wenn die Quinte desselben zum Grundtone gemacht wird, gehet ein anjezt sehr gebräuchlicher Quartseptimenakkord mit der Quinte hervor, in welchem nächst der Septime auch die Quinte dissonirt, weil sie die None des Stammakkordes vorstellet, als d g a c. Die Quarte dieses Akkordes ist eben so, wie in dem uns schon bekannten Quartseptimenakkorde mit der Terz, blos die umgekehrte Quinte des Stammakkordes.

Bey der Anwendung dieses Quartseptimenakkordes mit der Quinte wird die Sexte nebst der Verdoppelung der Quarte aufgehalten, wie bey Fig. 15 und 16. Er darf daher nicht mit demjenigen Stammakkorde verwechselt werden, der aus Undecime, Septime und Quinte bestehet, und den wir in dem vorhergehenden 98sten §. haben kennen gelernt.

Die aus der zwenten und dritten Umkehrung des Quartquintenakkordes mit der None entspringenden Akkorde gehören, ob man sie gleich hin und wieder in den Tonstücken der neuern Komponisten antrifft, dennoch unter die seltner gebräuchlichen, und eine merkliche Härte des Satzes erzeugende Akkorde. Die zwente Umkehrung dieses Stammakkordes, wenn die None in den Baß gesezt wird, giebt einen Terzquartenakkord mit der Septime, in welchem nächst der Septime der Grundton dissonirt, weil er die None des Stammakkordes vorstellet, als a c g d. Dieser Akkord hält den Grundton und die Terz des darauf folgenden Dreyklanges auf, wie bey Fig. 17. Aus der

Fig. 11. Fig. 12. etc.

Fig. 13. Fig. 14.

Fig. 15. Fig. 16.

Fig. 17. oder
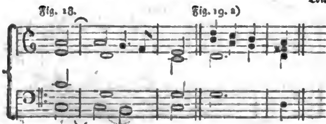
der dritten Umkehrung unseres Stammakkordes hingegen entwickelt sich ein Sekundquintenakkord mit der Sexte, als c d g a, der mit dem uns schon bekannte Akkorde gleiches Namens nicht verwechselt werden darf, weil in demselben die Sexte als umgekehrte None dissonirt, die Quinte aber als der versezte Grundton des Stammakkordes erscheinet. Er hält nebst dem Grundtone des Sextenakkordes, die Verdoppelung der Sexte desselben auf, wie bey Fig. 18.

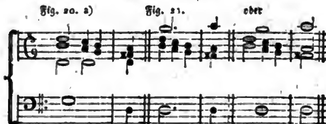
Erste Anmerkung.
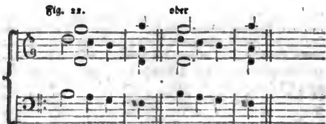
Wenn der Quartquintenakkord mit der None im Durchgange gebraucht wird, wie bey a in den Sätzen bey Fig. 19 und 20, so entwickeln sich durch die Umkehrung dieser Sätze bey Fig. 21, 22 und 23 verschiedene Arten einer sogenannten durchgehenden Septime, bey welchen die Septime bald unter den Mittelstimmen, bald gegen den Baß durchgehet.
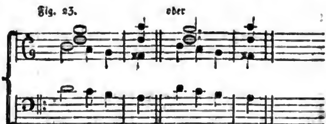
Zweyte Anmerkung.
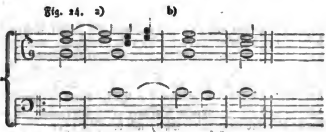
Der angehende Kontrapunktist darf sich durch den Quintquartenakkord mit der None nicht an dem Sekundquintenakkorde mit der Quarte irre machen lassen, den wir in dem vorhergehenden §. haben kennen gelernt, weil beyde Akkorde oft auf einer und eben derselben Tonstufe kurz nach einander vorkommen, und in diesem Falle beyde aus eben denselben Tönen bestehen, wie z. B. auf der Tonika der harten Tonart, aus den Tönen c d f g. In dem Satze bey Fig. 24 findet man sie bey a und b beyde gebraucht, und dieser Satz zeigt zugleich, daß sie, ungeachtet der Gleichheit ihres Sitzes und ihrer Töne, leicht zu unterscheiden sind; denn bey a sind die beyden Töne f und d vorbereitet, und werden, durch den Eintritt des Tones c in der Grundstimme, zur Undecime und None. Bey b hingegen liegt der Baßton c vorher, der in dem zweyten Takte den Grundton des Quintsextenakkordes aufhält, wobey der Ton d als der obere Terminus der Sekunde frey eintritt, so daß die beyden Töne c d hier nicht in der Form einer None, sondern in der Form der Sekunde gebraucht sind. Der Ton











Ton f tritt hier als Quarte frey ein, weil er in dem Stammakkorde dieses Sekundquintenakkordes mit der Quarte (nemlich im Quartquintenakkorde mit der Septime) die kleine Septime der Dominante ausmacht, die in diesem Stammakkorde als Nebendissonanz frey eintreten kann, und diese Freyheit auch in den Umkehrungen dieses Stammakkordes behält.

§. 100.

Wenn aus dem vollständigen Undecimenakkorde die Quinte und Terz ausgelassen wird, kommt ein Akkord zum Vorscheine, der aus dem Grundtone und dessen Septime, None und Undecime bestehet, als g f a c oder c h d f. Die Undecime hat also, als Hauptdissonanz, in diesem Falle die None und Septime als Nebendissonanzen bey sich, die, wenn der Akkord auf der Tonika einer Tonart gebraucht wird, wo die große Septime, als Leitton bey dem Daseyn der Undecime, eine Stufe aufwärts in die Tonika tritt, mit der Hauptdissonanz zugleich aufgelöset werden können, so daß dieser Akkord die bekannte Aufhaltung der Terz, Quinte und Septime des Dominantenakkordes auf dem Grundtone der Tonart bildet, wie bey Fig. 25. Von diesem auf der Tonika vorkommenden Akkorde, in welchem die Septime groß ist, sind alle drey Umkehrungen unbrauchbar.

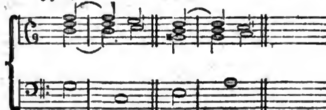
Wird aber der Akkord auf der Dominante, wie bey Fig. 26, oder auf einer andern Tonstufe gemacht, auf welcher die Septime klein ist, wie bey Fig. 27, so kann, wie in dem folgenden Kapitel umständlicher gezeigt werden soll, die Septime nicht mit der Undecime zugleich aufgelöset werden, sondern sie muß ihre Resolution bis zum folgenden Akkorde versparen; daher bildet in diesem Falle der Akkord eine Aufhaltung der Terz und des verdoppelten Grundtones eines Akkordes der kleinen Septime, wie bey Fig. 26 und 27.
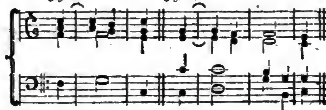
Von diesem aus Undecime, None und kleiner Septime bestehenden Akkorde kommt nur die erste Umkehrung vor, und zwar nur sehr selten, und bey sehr verwickelter Harmonie. Sie bestehet aus dem dissonirenden Grundtone und aus dessen Sekunde, Terz und Quinte, als f g a c, und bildet demnach einen Sekundquintenakkord mit der Terz, durch welchen die Quarte und die verdoppelte Sekunde eines gewöhnlichen Sekundenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 28.

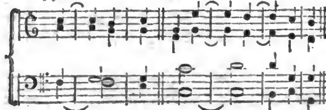
§. 101.

Zuweilen wird aus dem vollständigen Undecimenakkorde die None und Septime ausgelassen, so daß der vierstimmige Akkord aus Grundton, Terz, Quinte und Undecime bestehet, als d f a g. Durch den Gebrauch dieses Akkordes wird die Verdoppelung der Terz des Dreyklanges aufgehalten, wie bey Fig. 29.
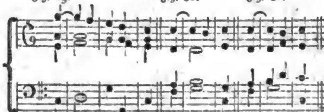
Soll dieser Akkord auf der Dominante ausgeübt werden, auf welcher die Terz groß, und überdies noch der Leitton ist, so verursacht ihre Aufhaltung, weil sie schon in einer andern Stim-
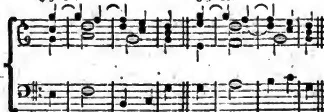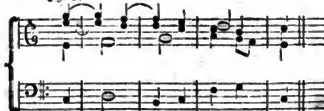






Stimme anschlägt, eine sehr merkliche Härte, so daß der Akkord auf dieser Tonstufe (wie z. B. bey Fig. 30) nicht schicklich zu gebrauchen ist, es sey denn, daß man bey der Auflösung die in der andern Stimme schon vorhandene Terz in einen andern Ton treten läßt, wodurch die Härte des Satzes einigermaßen gemildert wird, wie bey Fig. 31.



Aus der ersten Umkehrung dieses Akkordes, wenn die Terz desselben in die Grundstimme gesezt wird, entspringt der aus Grundton, Terz, Sexte und None bestehende Sextnonenakkord, als f a d g, durch welchen die Verdoppelung des Grundtones des Sextenakkordes aufgehalten wird. Weil man den Grundton des Sextenakkordes auf dem unterhalben Tone der Tonart, so wie überhaupt auf einem Leittone, nicht verdoppelt, so vermeidet man diesen Akkord auf allen Leittönen, und braucht ihn nur zum Vorhalte solcher Sextenakkorde, bey welchen der Grundton ohne Uebelstand verdoppelt werden kann, wie z. B. bey Fig. 32.
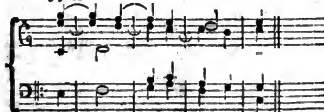


Aus der zweyten Umkehrung unseres Stammakkordes, wenn die Quinte desselben zum Grundtone gemacht wird, entstehet ein Quartseptimenakkord mit der Sexte, als a d f g, welcher die Verdoppelung der Sexte eines Quartsextenakkordes aufhält, wie bey Fig. 33.



Die dritte Umkehrung des Undecimenakkordes mit der Terz und Quinte, die einen Sekundquintenakkord mit der Septime geben würde, ist unbrauchbar, weil dabey die Septime mit dem untern Terminus der Sekunde in ein unschickliches Verhältniß kommt.

§. 102.

Die Undecime nimmt in Begleitung der Terz statt der Quinte auch oft die None als eine Nebendissonanz zu sich, so daß der vierstimmige Akkord aus Grundton, Terz, None und Undecime bestehet, als d f e g, und die Verdoppelung der Terz nebst der Oktave des Grundtones aufhält, wie bey Fig. 34. Von diesem Akkorde ist nur die erste Umkehrung gebräuchlich, aus welcher sich ein Nonensextenakkord mit der Septime entwickelt, als f d e g, der die Oktave des Grundtones und die verdoppelte Sexte desselben aufhält, wie z. B. bey Fig. 35.



§. 103.

§. 103.

Die Undecime nimmt endlich, wenn sie bey ihrem vierstimmigen Gebrauche in Gesellschaft der Terz erscheint, auch die kleine Septime als Nebendissonanz zu sich. Der Akkord bestehet also in diesem Falle aus dem Grundtone und dessen Terz, Septime und Undecime, als d f c g, und hält die verdoppelte Terz eines Septimenakkordes ohne Quinte auf, wie bey Fig. 36. Aus seiner ersten Umkehrung gehet ein Quintsextenakkord mit der None hervor, z. B. f c d g, durch welchen die Oktave des Grundtones des Quintsextenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 37. Die zweyte Umkehrung giebt einen Sekundquintenakkord mit der Quarte, in welchem die Quinte die Hauptdissonanz, der Grundton aber die Nebendissonanz des Stammakkordes vorstellet, und durch welchen die verdoppelte Quarte des gewöhnlichen Sekundenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 38. Dieser Akkord darf übrigens mit demjenigen Sekundquintenakkorde mit der Quarte nicht verwechselt werden, durch welchen der Grundton des Quintsextenakkordes aufgehalten wird, und in welchem der Grundton die Hauptdissonanz, die Quarte aber die Nebendissonanz ausmacht, (wie bey Fig. 39,) und den wir in dem 98sten §. als die dritte Umkehrung des Quartquintenakkordes mit der Septime haben kennen gelernt.

Die dritte Umkehrung des Undecimenakkordes mit der Terz und Septime ist unbrauchbar.

Erste Anmerkung.

Von den wenigen Fällen, in welchen die Undecime vermindert oder übermäßig ist, so wie auch von dem Falle, in welchem die Undecime von der übermäßigen Quinte begleitet wird, soll erst in dem folgenden Kapitel gehandelt werden, weil aus der Erniedrigung oder Erhöhung dieser Intervallen keine wesentliche Verschiedenheit der Akkorde hervorgehet.

Zweyte Anmerkung.

Wenn ein Tonstück durchgehends fünfstimmig gesezt ist, wie z. B. das Quintett, oder wenn in demselben auch nur hin und wieder einzelne fünfstimmige Sätze vorkommen, wie es z. B. in Sinfonien und Chören oft der Fall ist, bedienen sich die Tonsetzer bey dem Gebrauche der Undecime nicht immer der Verdoppelung der konsonierenden Intervallen der bisher angezeigten Gattungen des vierstimmigen Undecimenakkordes, sondern sie verbinden zuweilen auch, besonders bey sehr verwickelter Harmonie, aus dem vollständigen Undecimenakkorde fünf verschiedene Töne, so daß diese Akkorde durch den hinzukommenden fünften Ton eine ganz andere Gestalt bekommen, als die vorhergehenden Undecimenakkorde. Um daher den angehenden Kontrapunktisten über die Beschaffenheit dieser fünfstimmigen Undecimenakkorde, und über die Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit der Umkehrungen derselben, bey vorkommenden Fällen nicht in Ungewißheit zu lassen, ist es nothwendig, sie mit ihren brauchbaren Umkehrungen kürzlich zu betrachten.

Bey dem fünfstimmigen Gebrauche des Undecimenakkordes wird am gewöhnlichsten die Terz weggelassen, so daß der Akkord aus Quinte, Septime, None und Undecime bestehet, wie bey Fig.

Fig. 36.
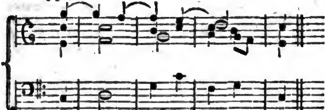


Fig. 37.
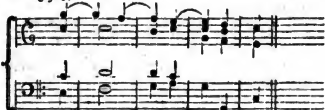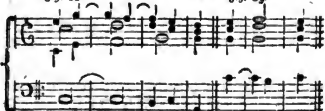


Fig. 38. Fig. 39.



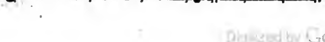


Fig. 40 und 41. Wenn in diesem Akkorde die Septime klein ist, entstehen durch die Umkehrung desselben zwey brauchbare Akkorde, von welchen der erste, wenn die Quinte des Stammakkordes in den Baß gesezt wird, aus Terz, Quarte, Quinte und Septime bestehet, und in welchem die Terz diejenige Nebendissonanz ist, die erst nach der Auflösung der beyden übrigen Dissonanzen aufgelöset wird; er hält, wie man bey Fig. 4a siehet, die Sexte und die verdoppelte Quarte, des Terzquartenakkordes auf. Die zweyte Umkehrung, wenn die Septime des Stammakkordes als Nebendissonanz in die Grundstimme zu stehen kommt, bestehet aus Sekunde, Terz, Quinte und Sexte, und formirt eine Aufhaltung der Quarte und der Verdoppelung der Sekunde des gewöhnlichen Sekundenakkordes, wie bey Fig. 43. Die beyden übrigen Umkehrungen sind unbrauchbar.

Wird hingegen bey dem Gebrauche des Undecimenakkordes die Terz gesezt, die Quinte aber ausgelassen, so, daß dieser Stammakkord die Verdoppelung der Terz und die Oktave des Grundtons des Septimenakkoedes aufhält, wie bey Fig. 44; so giebt die erste Umkehrung, wenn die Terz zum Grundtone angenommen wird, einen aus Quinte, Sexte, Septime und None bestehenden Akkord; durch welchen die Verdoppelung des Grundtons nebst der verdoppelten Sexte des Quintsextenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 45. Aus der zweyten Umkehrung hingegen, wenn die Septime in den Baß gesezt wird, entwickelt sich ein aus Sekunde, Terz, Quarte und Quinte bestehender Akkord, der die verdoppelte Quarte nebst der verdoppelten Sekunde des Sekundenakkordes aufhält, wie bey Fig. 46. Die beyden übrigen Umkehrungen sind wieder unbrauchbar.

Wird die Terz und Quinte des vollständigen Undecimenakkordes gesezt, und aus demselben die Septime weggelassen, so, daß der Akkord die Verdoppelung der Terz und des Grundtones des Dreyklanges aufhält, wie bey Fig. 47, so gehet aus der ersten Umkehrung des Satzes ein aus Terz, Sexte, Septime und None bestehender Akkord hervor, durch welchen der verdoppelte Grundton nebst der verdoppelten Terz des Sextenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 48. Die zweyte Umkehrung des

Stamm-

Fig. 40. Fig. 41.

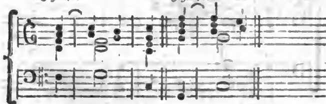


Fig. 42. Fig. 43.
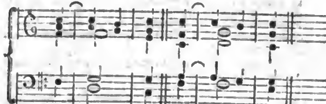


Fig. 44. Fig. 45.
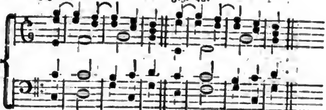


Fig. 46. Fig. 47.
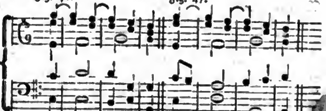


Fig. 48.



Stammakkordes aber, wenn die Quinte desselben zum Grundtone gemacht wird, giebt einen Akkord, der aus Quarte, Quinte, Sexte und Septime bestehet, und der die Verdoppelung der Quarte und Sexte des Grundtones aufhält, wie bey Fig. 49. Auch von diesem Stammakkorde können die übrigen Umkehrungen nicht gebraucht werden.

Wenn in dem fünfstimmigen Satze aus dem vollständigen Undecimenakkorde die None weggelassen wird, wie bey Fig. 50, so sind drey Umkehrungen des Akkordes brauchbar. Die erste, wenn die Terz zum Grundtone angenommen wird, bildet einen Akkord, der aus Terz, Quinte, Sexte und None bestehet, und die Oktave des Grundtones des Quintsextenakkordes aufhält, wie bey Fig. 51. Die zweyte Umkehrung, wenn die Quinte des Stammakkordes in den Baß gesezt wird, giebt einen aus Terz, Quarte, Sexte und Septime bestehenden Akkord, welcher die Verdoppelung der Sexte des Terzquartenakkordes aufhält, wie bey Fig. 52; und aus der dritten Umkehrung, wenn die Septime zum Grundtone gemacht wird, gehet ein aus Sekunde, Quarte, Quinte und Sexte bestehender Akkord hervor, durch welchen die Verdoppelung der Quarte des gemeinen Sekundenakkordes aufgehalten wird, wie bey Fig. 53.

Fünfter Absatz.
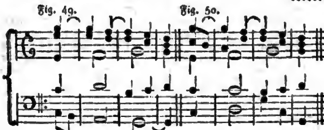
Von dem Terzdecimenakkorde, und von den Umkehrungen desselben.
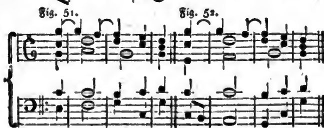
§. 104.

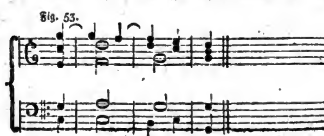
Es kommen nicht allein in der gebundenen und ernsthaften Schreibart, bey starker Verwickelung der Harmonie, sondern auch sogar in dem freyen und leichtern Stile, solche Aufhaltungen oder Vorhalte vor, deren mannigfaltige Gestalten so beschaffen sind, daß sie der angehende Kontrapunktist nothwendig aus einem ursprünglich siebenstimmigen Stammakkorde abzuleiten wissen muß, wenn er bey ihrem Gebrauche nicht in Ungewißheit bleiben will, welches die Haupt- oder Nebendissonanz eines solchen Satzes sey, oder mit andern Worten, wenn er nicht darüber zweifelhaft bleiben will, welcher aufgehaltene Ton zuerst auflösen muß, oder welcher seine Auflösung bis nach der Resolution des andern versparen kann.

Ein solcher siebenstimmiger Stammakkord läßt sich ebenfalls auf die, uns schon aus den vorhergehenden Absätzen bekannte Art, herleiten. Wir legen nemlich dem Grundtone des Undecimenakkordes h d f a c e, aus dem uns schon bekannten Grunde, seinen eigentlichen Grundton g unter, und erhalten demnach in g h d f c e einen siebenstimmigen Grundstammakkord, der aus Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime bestehet, und den man den Terzdecimenakkord nennet.

Die Terzdecime unterscheidet sich von der Sexte dadurch, daß sie nicht als eine umgekehrte Terz oder als eine Konsonanz, sondern als die Hauptdissonanz eines dissonirenden Stammakkordes







kordes erscheint, durch welche, wenn man sie auf ihrem eigenen Grundtone auflöset, die Quinte dieses Grundtones aufgehalten wird.
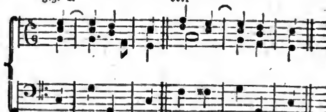
§. 105.
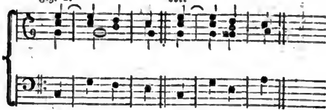
Bey dem Gebrauche der Terzdecime müssen bald diese, bald jene Intervalle ihres vollständigen Akkordes weggelassen werden, wenn er vierstimmig ausgeübt werden soll.
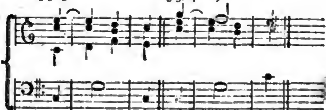
Der gebräuchlichste der Terzdecimenakkorde ist derjenige, der blos aus der Terzdecime und Undecime bestehet, und bey welchem in dem vierstimmigen Satze der Grundton verdoppelt wird, wie bey Fig. 1, wo man zugleich siehet, daß beyde Intervalle vorherliegen müssen, weil sie eigentlich eine Aufhaltung der Quinte und Terz ihres Grundtons formiren. Werden aber beyde dissonirende Intervalle nicht auf ihrem Grundtone aufgelöset, so fällt die eigentliche Form der Aufhaltung weg, wie z. B. bey Fig. 2.
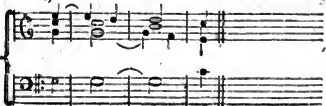
Viele Theoristen nennen diesen aus Terzdecime und Undecime bestehenden Akkord den dissonirenden Quartsextenakkord. Allein dieser Akkord kann (ob er gleich im Generalbasse mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet werden muß, um die zusammengesetzten Ziffern $\frac{13}{11}$ zu vermeiden) kein eigentlicher Quartsextenakkord, das heißt, kein solcher Akkord seyn, der aus der zweyten Umkehrung des Dreyklanges entstanden ist, denn als solcher würde er weder die konsonirende Eigenschaft seines Stammakkordes völlig verleugnen, noch ein drittes Intervall, wie z. B. bey Fig. 3 die Quinte, oder wie bey a Fig. 4 die Septime, mit sich vereinigen können. Noch deutlicher wird man davon überzeugt, daß dieser Akkord keine Umkehrung des Dreyklanges, sondern ein ursprünglich dissonirender Akkord sey, weil die Septime, (sobald sie dieser Akkord aus dem eigentlichen Umfange seiner Töne zu sich nimmt,) als eine Nebendissonanz, ihre Resolution bis nach der Auflösung der Terzdecime und Undecime verschieben kann, wie bey a Fig. 4. Selbst bey der Verdoppiung des Grundtons kann die Undecime, als Nebendissonanz, nicht eher aufgelöset werden, als die Terzdecime; sie kann aber, eben deswegen, weil sie nur die Nebendissonanz des Akkordes ist, ihre Resolution bis nach der Auflösung der Hauptdissonanz versparen, wie bey b Fig. 4.

Wenn nun aber dieser sogenannte dissonirende Quartsextenakkord nicht als die zweyte Umkehrung des Dreyklanges gelten,









ten, sondern sich als ein aus dem vollständigen Terzdecimenakkorde abgezogener Stammakkord behaupten soll, müßte sich dann nicht auch aus seiner ersten Umkehrung, wenn die Undecime in den Baß gesezt wird, ein aus Terz und Quinte bestehender Akkord entwickeln, in welchem der Grundton und die Terz dissoniren, oder bey dessem Gebrauche der Grundton und die Terz desselben die Töne eines andern Akkordes aufhalten? Oder müßte nicht aus der zwenten Umkehrung desselben ein aus Terz und Sexte bestehender Akkord hervorgehen, in welchem Grundton und Sexte dissoniren? — Allerdings. — Und so ist es auch; denn wer kennt z. B. nicht den bekannten Satz bey Fig. 5, in welchem bey b) ein aus Grundton, Terz und Quinte bestehender Akkord enthalten ist, in welchem der Grundton und die Terz nothwendig Dissonanzen seyn müssen, weil sie den Grundton und die Terz des darauf folgenden Sextenakkordes aufhalten; so wie bey a) in dem aus Grundton, Terz und Sexte bestehenden Akkorde e g c, der Grundton und die Sexte sich als Dissonanzen behaupten, weil sie eine Aufhaltung des Grundtons und der Sexte des unmittelbar darauf folgenden Terzquartenakkordes d f g h formiren.

Dieser Satz giebt uns demnach ein Beyspiel von der Beschaffenheit und von dem Gebrauche der beyden Umkehrungen des aus Terzdecime und Undecime bestehenden Terzdecimenakkordes, bey welchem der Grundton verdoppelt wird.

§. 106.

Wenn die Terzdecime (so wie in dem vorhergehenden Akkorde) von der Undecime begleitet wird, so nimmt sie, statt der Verdopplung des Grundtones, auch andere Intervalle ihres vollständigen Akkordes zu sich; und zwar entweder

1) die Quinte, so daß der vierstimmige Akkord aus Quinte, Undecime und Terzdecime bestehet, als g d c e oder c g f a. Dieser Akkord bildet, wie man bey a) in der 6ten Figur siehet, eine Aufhaltung der Terz und der Verdopplung der Quinte des Dreyklanges. Werden beyde Dissonanzen aber nicht auf ihrem Grundtone aufgelöset, so fällt die eigentliche Form einer Aufhaltung weg, wie bey b Fig. 6.

Aus der ersten Umkehrung dieses Akkordes, wenn die Quinte desselben in den Baß gesezt wird, entspringt ein Akkord, der aus Quarte, Septime und None bestehet, und in welchem die Quarte als umgekehrte Quinte erscheint, *) als d c e g, oder g f a c. Durch den Gebrauch dieses Akkordes, wird die Oktave des Grundtons des (mit ausgelassener Terz gebrauchten) Terzquartenakkordes aufgehalten, wie bey Fig. 7. Die zweyte Umkeh-

Fig. 5.
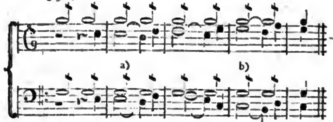


Fig. 6.
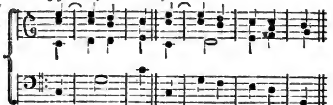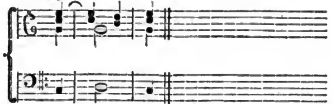


Fig. 7.



*) Man darf daher diesen Akkord nicht mit dem aus Undecima, None und Septime bestehenden Akkorde verwechseln. Siehe §. 87. bey Fig. 11.

kehrung aber, wenn die Undecime in die Grundstimme gesezt wird, giebt einen aus Sekunde, Terz und Quinte bestehenden Akkord, als c d e g, oder f g a c; welcher den Grundton und die Verdoppelung der Terz des Sextenakkordes aufhält, wie bey Fig. 8. Die dritte Umkehrung ist wegen ihrer Härte nicht gebräuchlich.
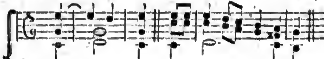
Dieser Terzdecimenakkord kommt, nebst seiner ersten Umkehrung, sehr oft in der freyen Schreibart vor, wie z. B. bey Fig. 9. und 10.

Die Terzdecime nimmt in Begleitung der Undecime auch
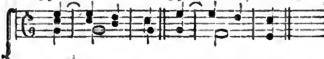
2) die kleine Septime, als eine Nebendissonanz, zu sich, so daß der vierstimmige Akkord aus Septime, Undecime und Terzdecime (als g f c e) bestehet, und die Terz und Quinte des kleinen Septimenakkordes aufhält, wie bey Fig. 11. Aus diesem Akkorde entspringen durch die Umkehrung drey gebräuchliche Akkorde. Der erste, wenn die Septime des Stammakkordes in den Baß gesezt wird, bestehet aus Sekunde, Quinte und Septime (als f g c e), und bildet eine Aufhaltung der Quarte und Sexte des gewöhnlichen Sekundenakkordes, wie bey Fig. 12. Die zweyte Umkehrung, wenn die Undecime zum Grundtone gemacht wird, giebt einen Akkord, der aus Terz, Quarte und Quinte bestehet, als c g f e, und der den Grundton und die Terz des Quintsextenakkordes aufhält, wie bey Fig. 13. Aus der dritten Umkehrung, wenn die Terzdecime in den Baß gesezt wird, entwickelt sich ein aus Sekunde, Terz und Sexte bestehender Akkord, (als e f g c) durch dessen Gebrauch eine Aufhaltung des Grundtones und der Sexte des Terzquartenakkordes zum Vorscheine kommt, wie bey Fig. 14.

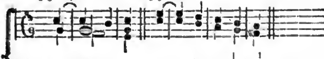
In der Begleitung der Undecime nimmt die Terzdecime endlich auch

3) die Terz zu sich. In diesem Falle bestehet demnach der vierstimmige Akkord aus Terz, Undecime und Terzdecime, als g h c e oder c e f a, und bildet eine Aufhaltung der Quinte und der Verdopplung der Terz des Dreyklanges, wie bey Fig. 15, deren man sich nur dann bedient, wenn eine Nachahmung, oder ein anderer eintretender Umstand, die Verdopplung der Terz des Dreyklanges nothwendig macht. Von diesem Akkorde ist nur die erste, aus









aus Undecime, None und Sexte bestehende Umkehrung (als h g c e) gebräuchlich, deren man sich zuweilen zur Aufhaltung der Terz und Verdopplung des Grundtons des Sextenakkordes bedient, wie bey Fig. 16.

Anmerk. Wenn die Terzdecime in Begleitung der Undecime die None zu sich nimmt, und einen aus None, Undecime und Terzdecime bestehenden Akkord formirt, (als c d f a oder g a c e) der entweder die Quinte und Terz, und die Oktave des Grundtons des Dreyklanges aufhält, wie bey a Fig. 17, oder der eine Aufhaltung der Quinte und Terz des gemeinen Nonenakkordes bildet, wie bey b Fig. 17, so sind die Umkehrungen des Akkordes unbrauchbar.

Im Falle die Terzdecime, anstatt der Undecime, die kleine Septime, als Nebendissonanz, zu sich nimmt, so bestehet der vierstimmige Akkord entweder
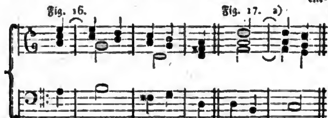
1) aus Terzdecime, Septime und Quinte, als g d f e, und hält die Verdopplung der Quinte des Septimenakkordes, der zuweilen wegen einer Nachahmung ohne Terz gebraucht wird, auf, wie bey Fig. 18.*) Von diesem Akkorde kommen zwey Umkehrungen vor, von welchen die erste aus Terz, Quarte und None bestehet, (als d f g e,) und die Verdopplung des Grundtones des Terzquartenakkordes aufhält, wie bey Fig. 19; die zweyte hingegen, wenn die Septime in den Baß gesezt wird, bestehet aus Sekunde, Sexte und Septime, als f g d e, und formirt eine Aufhaltung der Verdopplung der Sexte des Sekundenakkordes, wie bey Fig. 20.

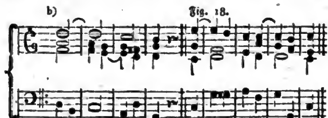
Bestehet aber der vierstimmige Terzdecimenakkord
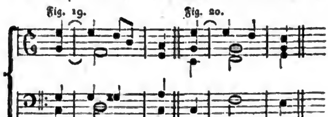
2) aus Terzdecime, Septime und Terz, als g h f e,**) so bildet er eine Aufhaltung der Quinte des Septimenakkordes, wie bey Fig. 21. Aus diesem Akkorde gehen durch die Umkehrung ebenfalls zwey brauchbare Säze hervor. Der erste, wenn die Terz in den Baß gesezt wird, bestehet aus Undecime, Sexte und Quinte, als h f g e, und bildet eine Aufhaltung der Terz des Quintsextenakkordes, wie z. B. bey Fig. 22. Der zweyte, wenn die Septime zum Grundtone gemacht wird, ent-
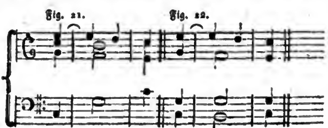
*) Man darf diesen Akkord mit dem aus Quinte, Sexte und Septime bestehenden Akkorde nicht verwechseln, der aus der ersten Umkehrung des Nonenseptimenakkordes entspringt, und von welchem im 80sten §. gehandelt worden ist.

**) Dieser Akkord darf mit der ersten Umkehrung des Nonenakkordes nicht verwechselt werden, in welchem die Sexte eine umgekehrte Terz ist. Siehe den 90sten §. und das daselbst bey Fig. 9 befindliche Beyspiel.









enthält die Sekunde, Quarte und Septime, als f g h e, und hält die Sexte des Sekundenakkordes auf, wie bey Fig. 23.

Wenn die Terzdecime aus ihrem vollständigen Akkorde die None und Terz zu sich nimmt, als g h a e, so hält dieser vierstimmige Terzdecimenakkord die Quinte des Nonenakkordes auf, wie bey Fig. 24, und giebt durch seine erste Umkehrung einen aus Undecime, Septime und Sexte bestehenden Akkord, (als h g a e) der nur sehr selten vorkommt, und eine Aufhaltung der Terz des Septimenakkordes mit der Sexte formirt, wie bey Fig. 25.

Wird aber die Terzdecime von der None und Quinte begleitet, als g d a e, so wird durch den Gebrauch dieses Akkordes die Verdopplung der Quinte des Nonenakkordes aufgehalten, wie bey Fig. 26, und der Akkord giebt keine brauchbare Umkehrung.
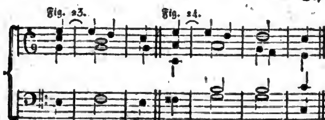
Bestehet endlich der vierstimmige Terzdecimenakkord aus Septime, None und Terzdecime, als g f a e, so macht sein Gebrauch eine Aufhaltung der Quinte des Nonenseptimenakkordes, wie bey Fig. 27. Auch dieser Terzdecimenakkord wird nicht umgekehrt gebraucht.
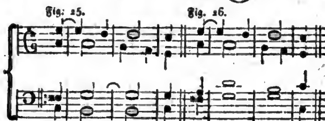
Anhang.

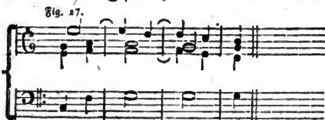
Wenn der Baß einige Takte auf der Dominante einer Tonart liegen bleibt, das heißt, wenn der Satz einen Orgelpunkt macht, kommt zuweilen der Fall vor, daß auch die Oktave, nachdem sie vorher gelegen hat, durch den Eintritt der None zu einer Dissonanz, oder zu einem Tone wird, durch welchen die Septime aufgehalten wird, wie z. B. im ersten Takte des Satzes bey Fig. 28.

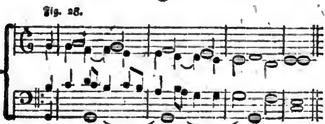
Weil die Oktave nur in diesem einzigen Falle als Dissonanz hervor tritt, und weil sich dieser Fall auch schon einigermaßen aus derjenigen Regel erklären läßt, welche verlangt, daß sich alle in dem Orgelpunkte vorkommende ungewöhnliche Tonverbindungen in ganz bekannte Akkorde auflösen müssen, wenn die liegen bleibende Stimme davon abgesondert wird; so ist es dieses einzigen Falles wegen nicht nöthig, die Oktave als Dissonanz eines besondern Stammakkordes aufzuführen.

Diejenigen, denen daran gelegen seyn sollte, diesen ungewöhnlichen Akkord, in welchem die Oktave als Vorhalt der Sep-









Septime dissonirt, nach unserer bisher befolgten systematischen Ordnung kennen zu lernen, brauchen sich nur vorzustellen, daß der Grundton des gebräuchlichen Undecimenakkordes d a c g ein Ton sey, dessen Daseyn in der Tonart den Grundstammton g voraussezt. Wird nun dieses g dem angezeigten Undecimenakkorde als Grundstammton untergelegt, so behält dabey die Undecime g ihre Eigenschaft als aufhaltender Ton, und es entwickelt sich ein Quintdecimenakkord, in welchem die Quintdecime oder zweyfache Oktave der dissonirende oder aufhaltende Ton ist, der nunmehr die Septime aufhält; denn sobald man aus diesem Quintdecimenakkorde, nemlich aus g d a c g, die Quinte wegläßt, um ihn vierstimmig zu machen, erhält man den bey Fig. 28 gebrauchten Akkord, der, genau genommen, aus None, Undecime und Quintdecime bestehet, und bey dessem Gebrauche die None, bey liegendem Basse, als Nebendissonanz, frey eintritt, und erst nach der Resolution der Hauptdissonanz aufgelöset wird.

Anmerkung über den Inhalt der drey lezten Absätze dieses Abschnittes.

In den drey lezten Absätzen dieses Abschnittes ist das bekannte System der Aufhaltungen, mit der systematischen Herleitung der aufhaltenden Akkorde vermischt, vorgetragen worden.

Wären alle diejenigen harmonischen Verbindungen, die man, nach dem unvermischten Systeme der Aufhaltungen, als blose Vorhalte oder als aufgehaltene Töne der Dreyklänge und Septimenakkorde und ihrer Umkehrungen, zu erklären sucht, so beschaffen, daß die Form der Aufhaltung dabey nicht zu verkennen ist, wie z. B. bey Fig. 29, 30 und 31, so würde es ohne Ursache zu weitläuftig verfahren seyn, die Zusammenstimmungen der Töne, welche eine solche Aufhaltung bilden, als besondere Akkorde aufzuführen. Allein

1) verlieren diese Aufhaltungen jederzeit die Form eines Vorhalts, sobald (wie es im Satze sehr oft geschieht,) der aufhaltende Ton nicht auf seinem eigenen Grundtone aufgelöset wird, wie z. B. bey Fig. 32 und 33, und dadurch wird schon oft verursacht, daß der mit dem Mechanismus der Harmonie noch nicht hinreichend genug bekannte Anfänger leicht in Verlegenheit geräth, wie der Satz zu erklären sey, zumal wenn

2) der aufgehaltene Ton in einer andern Stimme schon bey der Aufhaltung selbst intonirt wird, wie bey Fig. 34 und 35. Uebrigens giebt es

3) Sätze, die man bey der Grundlage des unvermischten Systemes der Aufhaltungen, als Vorhalte erklären muß, bey welchem sich keine eigentliche Aufhaltung eines bestimmten Intervalls entdecken läßt. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. der anjezt sehr gewöhnliche Gebrauch der Umkehrungen des Nonenseptimenakkordes, wie z. B. bey Fig. 36 und 37.

So=

Fig. 29. Fig. 30. Fig. 31.

Fig. 32. Fig. 33.

Fig. 34. Fig. 35.

Fig. 36. Fig. 37.

Sobald man bey Fig. 36 die Grundstimme, und bey Fig. 37 den Tenor, wegläßt, sobald erscheinen beyde Sätze zwar als wirkliche Aufhaltungen. Allein, wie will man z. B. bey Fig. 36 im Basse das Daseyn der Töne h und c vermittelst des gewöhnlichen Systems der Aufhaltungen erklären? — Wenn nun

4) die Nonen- Undecimen- und Terzdecimenakkorde für blose Aufhaltungen anerkannt werden sollen, so weiß man ja, daß anjezt nicht allein sehr oft der Nonenakkord mit dem davon abstammenden Sextseptimenakkorde, wie bey Fig. 38 und 39, sondern auch die Undecimenakkorde, wie bey Fig. 40 und 41, selbst aufgehalten werden, und daß also durch den Gebrauch dieser Aufhaltungen solche aufgehaltene Akkorde zum Vorscheine kommen, die man blos für aufhaltend anerkannt wissen will, so, daß demnach eine Aufhaltung der Aufhaltung, und also, genau genommen, ein Widerspruch entstehet.

Dieses mag hinreichend seyn, 1) zu zeigen, warum man anjezt, bey dem Gebrauche so mannigfaltiger Verwicklungen der Harmonie, mit dem unvermischten Systeme der Aufhaltungen nicht mehr ausreichen kann, ohne sich wunderlicher und weit hergeholter Erklärungen zu bedienen, 2) aber auch die Ursachen begreiflich zu machen, warum in diesem Abschnitte die aufhaltenden Akkorde zuerst systematisch hergeleitet worden sind, ehe gezeigt wird, welche gewöhnlichere Akkorde durch ihren Gebrauch aufgehalten werden.

Weil übrigens alle diejenigen Lehrer der Harmonie, welche das System der Aufhaltungen angenommen haben, die Nothwendigkeit fühlen, dem angehenden Harmonisten ein vollständiges Verzeichniß der einzelnen im Satze gebräuchlichen Aufhaltungsformen vorzulegen; so kann dem Systeme der Herleitung der aufhaltenden Akkorde der Vorwurf einer zu großen Weitläufigkeit nicht mit Recht gemacht werden, weil die Zahl der einzelnen aufhaltenden Akkorde, mit welchen sich der Anfänger, bey der Grundlage dieses Systems, bekannt machen muß, gegen die Zahl der einzelnen Aufhaltungsformen, die er bey dem Systeme der Aufhaltungen kennen lernen muß, sich völlig aufhebt.

So, wie jedoch derjenige Lehrer der Harmonie, dessen Methode sich auf das unvermischte Aufhaltungssystem gründet, von dem Anfänger nicht verlangt, daß er alle die besondern Aufhaltungsformen, die ein gewöhnliches, ihm nothwendiges Verzeichniß der Aufhaltungen enthält, der Reihe nach ins Gedächtniß fasse; eben so wenig bin ich geneigt, dem angehenden Kontrapunktisten zuzumuthen, daß er die in den drey lezten Absätzen dieses Abschnittes entwickelten Akkorde der Reihe nach dem Gedächtnisse einpräge. Es ist schon hinreichend, wenn der Anfänger durch einigemal wiederholte aufmerksame Lektüre die systematische Herleitung und die eigentliche Beschaffenheit solcher Sätze, die als blose Aufhaltungen schwer zu erklären sind, wie z. B. die oben angezeigten Sätze von Fig. 33 bis Fig. 41, kennen lernt, damit er durch dieselben nicht irre gemacht werde. Daher verursacht auch die Kenntniß der systematischen Herleitung dieser aufhaltenden Akkorde bey dem Unterrichte keinen sehr merklichen Aufenthalt oder Zeitverlust, ob sich gleich dadurch dieser zweyte Abschnitt sehr merklich ins Breite gezogen hat.

Diejenigen aber, welche überzeugt zu seyn glauben, daß eine solche systematische Herleitung der aufhaltenden Akkorde dem Anfänger keinen Nutzen gewähre, können die drey lezten Absätze dieses Abschnittes überschlagen, und sich blos an das folgende Verzeichniß der im Satze vorkommenden Aufhaltungen halten. Für diejenigen aber, die diesen drey Absätzen dieses Abschnittes ihre Aufmerksamkeit schenken wollen, ist in dem folgenden Verzeichnisse der Aufhaltungen bey jeder besondern Aufhaltungsform der §. angezeigt, in welchem sich die Aufhaltung entwickelt, *) und die Nummer der dabey angezeigten Figur weiset auf das vollständige Beyspiel hin, in welchem die Aufhaltung angewendet worden ist.

Fig. 38. oder Fig. 39.

Fig. 40. Fig. 41.

*) Weil einige dieser Aufhaltungsformen aus der Verschiedenheit der Auflösung der Dissonanzen hervorgehen, so mußte dabey auf die §phen des fünften Kapitels hingewiesen werden.

Ta-

Tabellarisches Verzeichniß der im Satze vorkommenden Aufhaltungen.

Aufhaltungen des Dreyklanges.

Aufhaltung der Terz. — Aufhaltung der Quinte. — oder — Aufhaltung der 8 des Grundtons. — oder — Aufhalt. d. 3 und 5. — Aufhalt. der 3 und der Verdoppl. der 5.

§. 97. Fig. 38. §. 169. Fig. 32. §. 85. Fig. 8. §. 105. Fig. 1. §. 106. Fig. 6.

Aufhaltungen der Terz und der Oktave des Grundtons. — Aufhaltungen der Verdopplung der Terz.

§. 99. Fig. 13. §. 98. Fig. 9. §. 100. Fig. 25. §. 197. Fig. 26. §. 101. Fig. 29. §. 195. Fig. 18. §. 202. Fig. 24.

Aufh. d. Verdoppl. d. 3 u. d. 8 des Grundtons. — Aufh. d. 5 u. d. Verdoppl. d. 3. — Aufhaltungen der 3 und 5, und der Oktave des Grundtons. — Uneigentliche Aufh. d. 3 u. Verdoppl. d. 5. — Aufhaltungen des Grundtons.

§. 102. Fig. 34. §. 106. Fig. 15. §. 106. Fig. 17. §. 207. Fig. 9. §. 105. §. 89. Fig. 15. §. 89. Fig. 12. §. 169. Fig. 26.

Aufhaltungen des Grundtons und der Terz.

Aufh. des verminderten Dreyklangs.

Aufhalt. des doppelt verminderten Dreyklangs.

Aufh. des Grundtons der Oktave durch den Grundton der Septime.

§. 99. Fig. 17. §. 186. Fig. 36. §. 101. Fig. 17. §. 170. Fig. 8. §. 192. Fig. 96.

Aufhaltungen des Sextenakkordes.

Aufhaltungen der Sexte.

Aufhalt. der Verdopplung der 6.

Aufhalt. der 3. oder

§. 187. Fig. 47. §. 212. Fig. 18. §. 165. Fig. 1. §. 167. Fig. 11. §. 86. Fig. 9. §. 169. Fig. 27.

Aufh. der Oktave des Grundtons.

Aufhaltungen der Sexte und der Oktave des Grundtones.

Aufh. der Verdoppl. der 6 und der 8 des Grundtons.

Aufh. der 3 und der 8 des Grundtons.

§. 101. Fig. 31. §. 86. Fig. 6. §. 167. Fig. 13. §. 167. Fig. 14. §. 167. §. 101. Fig. 35. §. 103. Fig. 48. §. 106. Fig. 16.

Aufhaltungen des Septimenakkordes.

Aufhaltungen der Terz. — oder — Aufhalt. der Quinte. — Aufhaltungen der Oktave des Grundtons. — oder — oder

§. 98. Fig. 1. — §. 98. — §. 203. Fig. 23. — §. 106. Fig. 2. — §. 91. Fig. 19. — — — §. 91. Fig. 24.

Aufh. der 3 und 5. — Aufh. der Verdoppl. der 3. — oder — Aufh. der Verdoppl. der 5. — Aufh. d. 5. u. d. 8 d. Grundtons. — oder — Aufh. d. 3 u. d. 8. d. Grundtons. — oder

§. 207. Fig. 4. — §. 103. Fig. 36. — §. 103. Fig. 50. — §. 106. Fig. 18. — §. 101. — — — §. 100. Fig. 27. — §. 103. Fig. 40.

Aufh. d. 8 d. Grundtons u. d. Verdoppl. d. 3. — Aufhaltungen des Grundtons. — Aufh. d. Grundtons u. der Terz. — Aufhaltungen der verminderten Septimenakkorde. — oder — Aufh. der 5. und 7.

§. 103. Fig. 44. — §. 190. Fig. 85. — — — §. 187. Fig. 41. — §. 202. Fig. 15. — §. 178. Fig. 8. — §. 178. Fig. 7. — §. 210. Fig. 4.

Aufhaltungen des Quintsextenakkordes.

Aufhaltung der Terz. — §. 106. Fig. 22.

Aufhaltungen der Sexte. — §. 185. Fig. 23. — —

Aufh. der 6 und 3. — §. 98.

Aufh. der 3 und 5. — §. 69. Fig. 24.

Aufh. der 8 des Grundtons. — §. 103. Fig. 37.

oder — §. 103. Fig. 51.

Aufh. der 3 und der 8 des Grundtons. — §. 103.

Aufh. der 6 und der 8 des Grundtons. — —

Aufh. d. 8 d. Grundtons u. d. Verdoppl. d. 6. — §. 103. Fig. 45.

Aufh. d. 8. d. Grundtons u. d. 3. u. 6.

Aufhalt. des Grundtons. — §. 98. Fig. 8.

Aufh. des Grundtons und der 3. — §. 106. Fig. 13.

Aufh. des Grundtons und der 6. — §. 187. Fig. 43.

Aufhaltungen des Terzquartenakkordes

Aufhaltung der 6. — §. 98. Fig. 4.

oder — —

Aufh. der 4.

Aufh. der 8 des Grundtons. — §. 106. Fig. 19.

oder — —

Aufh. der 4 und 6. — oder — Aufhalt. der 3 und 6. — Aufh. der 6 und der 8 des Grundtons. — oder — Aufh. der Verdoppl. der Sexte. — Aufh. der Verdoppl. der 4.

§. 187. Fig. 42. — — §. 97. Fig. 41. §. 106. Fig. 42. §. 106. Fig. 7. §. 103. Fig. 52. §. 91. Fig. 20.

oder — Aufh. der 4 und der 8 des Grundtons. — Aufh. der 6 und Verdoppl. der 4. — Aufh. der 4, 6 und 8 des Grundtons. — Aufhaltung des Grundtons. — Aufh. des Grundtons und der 6.
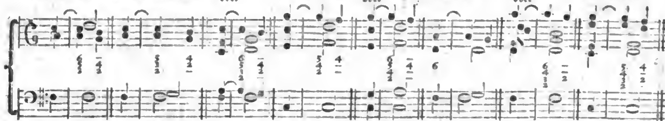
§. 91. Fig. 26. §. 103. §. 103. Fig. 42. §. 106. §. 106. §. 106. Fig. 14.

Aufhaltungen des Sekundenakkordes.

Aufh. der Quarte. — Aufh. der 6. — Aufh. der 2. — Aufh. der 4. — Aufh. der 4. und 6. — oder — Aufh. der 6 und 2.

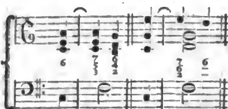
§. 106. §. 106. Fig. 23. — §. 91. §. 98. Fig. 7. §. 106. Fig. 12. — — — —

Aufh. der 2 und 5. | Aufh. der 4 und der Verdoppl. der 2. oder | Aufh. der Verdoppl. der 4. oder | Aufh. der Verdoppl. der 2. oder | Aufh. der Verdoppl. der 4 und 2.



§. 98. | §. 100. Fig. 28. §. 103. Fig. 43. §. 103. Fig. 38. — — | §. 91. Fig. 23. | §. 91. Fig. 27. | §. 103. Fig. 46.
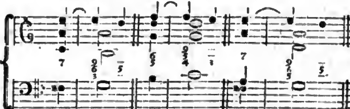
Aufh. der 2, 4 und 6. | Aufh. der Verdopplung der Sexte.



— | §. 106. Fig. 20.
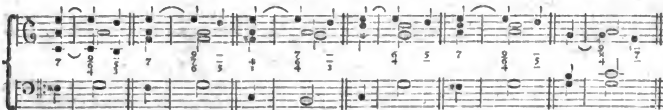
Aufhaltungen des Nonenakkordes.

Aufhaltung der 5. | Aufhalt. der 3. | Aufhalt. der Verdoppl. der Quinte.



§. 106. Fig. 24. | §. 203. Fig. 20. | §. 106. Fig. 26.

Aufhaltung der 3 und 5. | Aufh. des Nonenseptimenakkordes. | Aufh. des Sextseptimenakkordes. | Aufh. des Quartquintenakkordes. | Aufh. des Undecimenakkordes mit der 9. | Aufh. der 7 vermittelst der. 8.



§. 106. Fig. 17. | §. 106. Fig. 27. | §. 206. | §. 207. Fig. 6. | §. 207. Fig. 7. | §. 106. Fig. 28.

Dritter Abschnitt.

Von der Bezeichnung der Akkorde bey der Bezifferung einer Grundstimme.

§. 107.

Ehe wir zu dem Gebrauche der in diesem Kapitel angezeigten Akkorde, und zu der Fortbewegung der Intervallen derselben, übergehen, ist es nöthig, uns noch bekannt zu machen, wie man diese Akkorde zum Behufe des Generalbaßspielers zu bezeichnen pflegt, wenn bey der Aufführung eines Tonstückes, nebst der Grundstimme zugleich der ganze harmonische Inhalt desselben, auf einem hierzu schicklichen Instrumente vorgetragen, oder der Generalbaß gespielet werden soll.

Es ist bekannt, daß man sich zur Bezeichnung der Akkorde über oder unter den Noten der Grundstimme, nebst einigen andern Zeichen, vorzüglich derjenigen Zahlen bedient, durch welche sich die Intervalle der Akkorde aussprechen, und daß man diese Zahlen und Zeichen zusammen genommen, die Signaturen des Generalbasses nennet. Wollte man aber alle Intervalle, die mit jedem Tone der Grundstimme verbunden sind, durch ihre Zahlen vorstellen, so würden sich die Zahlen dergestalt häufen, daß sie nothwendig das Auge des Generalbaßspielers verwirren müßten. Man ist daher gewohnt, den harmonischen Dreyklang nur in wenigen Fällen, die übrigen der gebräuchlichsten Akkorde aber, entweder nur vermittelst der Zahl ihres Hauptintervalles, oder wo dieses, um Irrthum zu vermeiden, nicht hinreichend ist, vermittelst zwey über einander gesezten Signaturen, vorzustellen; so daß man sich entweder nur bey den seltner vorkommenden Akkorden, oder in solchen Fällen drey Ziffern bedienen muß, wenn ein Intervall durch ein Versetzungszeichen modificirt ist.

Anmerk. Wenn zur Bezeichnung eines Akkordes zwey oder drey Zahlen nöhig sind, pflegt man jederzeit die größern Zahlen über die kleinern zu setzen, und z. B. den Quartquintenakkord mit der

4 7
5 5

Septime nicht so 7, sondern so 4, zu bezeichnen.

§. 108.

Die Signaturen, die man außer den Zahlen nöthig hat, jeden in dem Verfolg eines Tonstückes gebrauchten Akkord über dem Grundtone desselben richtig vorzustellen, bestehen blos in den gewöhnlichen Versetzungszeichen x, b und ♮, und in dem Querstriche, dessen man sich, nach Beschaffenheit der Umstände, entweder in einfacher oder in gedoppelter oder dreyfacher Form bedienet.

Die Versetzungszeichen sind bey der Bezifferung einer Grundstimme deswegen nöthig, um diejenigen in der Harmonie gebrauchten Töne vorstellig zu machen, die nicht in der Tonleiter derjenigen Tonart enthalten sind, aus welcher das Tonstück gesezt ist; denn sobald in einem Akkorde ein Ton enthalten ist, der außerhalb dieser Tonart liegt, sobald muß die Art der Modifikation desselben über der Grundnote angezeigt werden.

Bey solchen Tönen, die durch b oder ♮ modificirt sind, fügt man diese Versetzungszeichen auch den Ziffern hinzu, durch welche sie vorgestellt werden, und bezeichnet z. B. die in einem Tonstücke aus G dur vorkommende Sexte a f, mit 6 , oder die in C dur gebrauchte Septime c b, mit b7. Ist hingegen ein Ton durch x modificirt, so bedienet man sich statt dieses Versetzungszeichens blos eines Striches durch die Ziffer, und bezeichnet z. B. in einem Tonstücke aus C dur die Sexte a fis mit 6, oder die übermäßige Quarte c fis, mit 4.

Von dieser Bezeichnungsart ist jedoch die Terz ausgenommen, die, wenn sie ein Versetzungszeichen hat, niemals vermittelst der Zahl 3, sondern jederzeit blos mit dem vor der Note stehenden Versetzungszeichen dargestellet wird. Daher pflegt man z. B. in einem Tonstücke aus G dur, die Terz a cis mit x, die Terz d f mit ♮, und die Terz g b mit b, zu bezeichnen.

§. 109.

Des Querstriches bedient man sich bey der Bezifferung einer Grundstimme blos zur Vermeidung der vielen Ziffern; und er wird statt der Zahlen der Intervalle gesezt, wenn Töne des vorhergehenden Akkordes in dem folgenden Akkorde auf ihrer

rer Stufe liegen bleiben. Man beziffert daher die bey Fig. 1 mit lauter Zahlen dargestellten Akkorde lieber so, wie bey Fig. 2.

§. 110.

Diejenigen Töne der Grundstimme, mit welchen ein harter oder weicher Dreyklang verbunden ist, werden nur in folgenden Fällen mit den zur Bezeichnung des Dreyklanges üblichen Zahlen 3, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$, beziffert;
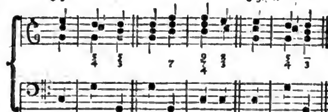
1) wenn dem Dreyklange auf eben demselben Grundtone ein anderer Akkord vorher gehet. Wird in diesem Falle der vorher gehende Akkord nur mit einer Ziffer bezeichnet, so ist auch zur Bezeichnung des Dreyklanges eine einzige Ziffer hinreichend, und man wählt hierzu die Zahl desjenigen Intervalles des Dreyklanges, in welches das Hauptintervall des vorhergehenden Akkordes übergehet. Daher bezeichnet man z. B. den nach dem gemeinen Nonenakkorde auf eben derselben Tonstufe folgenden Dreyklang blos mit der Zahl 8, wie bey Fig. 3, weil die None in diesem Falle in die Oktave des Grundtones des Dreyklanges aufgelöset wird. Aus eben dem Grunde wird der dem Quartquintenakkorde folgende Dreyklang mit der Zahl 3 bezeichnet, wenn jener Akkord nur mit der einzigen Zahl 4 vorgestellet wird, wie bey Fig. 4.
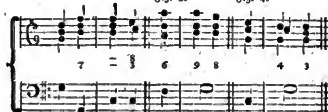
Muß hingegen der dem Dreyklange auf eben demselben Grundtone vorhergehende Akkord mit zwey Ziffern bezeichnet werden, so pflegt man gemeiniglich den Dreyklang ebenfalls mit zwey Ziffern zu bezeichnen, wie z. B. bey Fig. 5 und 6;

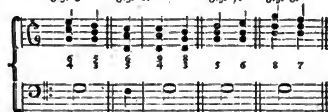
2) Wenn dem Dreyklange auf eben demselben Grundtone ein anderer Akkord nachfolgt. In diesem Falle verhält man sich bey der Bezifferung eben so, wie in dem vorhergehenden, wie man aus den Beyspielen bey Fig. 7, 8, 9 und 10 siehet;
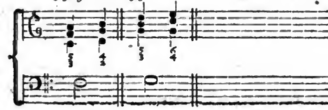
3) Wenn die Terz des Dreyklanges nicht in der Tonleiter derjenigen Tonart enthalten ist, aus welcher das Tonstück gesezt ist. In diesem Falle wird nur die Beschaffenheit der Terz durch dasjenige Versetzungszeichen dargestellt, welches vor der Note stehet, welche die Terz des Dreyklanges ausmacht. Man bezeichnet daher in einem Tonstücke aus F dur den Dreyklang g h d mit ♮, der Dreyklang c es g, mit ♭, und den Dreyklang a cis e mit ✕.

4) So-









4) Sobald in der weichen Tonart der Dreyklang der Dominante die große Terz enthält, muß er jederzeit vermittelst des Versetzungszeichens seiner Terz bezeichnet werden, wie z. B in A moll der Dreyklang e gis h mit ♯, oder in C moll der Dreyklang g h d, mit ♮.

§. 111.

Die Grundtöne der dissonirenden oder uneigentlichen Dreyklänge werden ohne Ausnahme beziffert, und man bedienet sich zur Bezeichnung des verminderten Dreyklanges auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, dessen Grundton sich eine Quinte abwärts oder eine Quarte aufwärts fortbewegt, der Signatur $\frac{6}{5}$; der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone jeder Tonart, wird jederzeit mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet, wenn auch in einer dreystimmigen Komposition die Sexte dieses Akkordes im Satze nicht vorhanden ist.
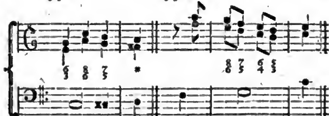
Bey dem Gebrauche des übermäßigen Dreyklanges wird der Zahl 5 nur das Zeichen der Erhöhung beygefügt, und der Akkord, nach Beschaffenheit der Vorzeichnung der Tonart, aus welcher das Tonstück gesezt ist, entweder mit 5♯ oder 5♮ bezeichnet.
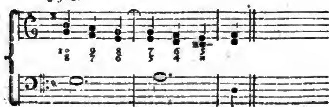
Sowohl bey dem doppelt verminderten, als auch bey dem hartverminderten Dreyklange, wird die Quinte ebenfalls mit $\frac{}{5}$ dargestellet, zugleich aber auch bey dem ersten die Verminderung, und bey dem zweyten die Vergrößerung der Terz mit dem nöthigen Versetzungszeichen bemerkt. Dieses Versetzungszeichen darf bey dem doppelt verminderten Dreyklange auch in dem Falle nicht weggelassen werden, wenn die Note, welche die verminderte Terz ausmacht, kein Versetzungszeichen nöthig hat, weil außerdem der Generalbaßspieler gewohnt ist, statt der verminderten Terz die kleine zu intoniren. Daher muß man z. B. in A moll den Dreyklang dis f a mit $\frac{5}{♮}$, oder in C moll den Dreyklang fis as c mit $\frac{5}{♭}$ bezeichnen, ob gleich bey jenem der Ton f, und bey diesem der Ton as, schon als verminderte Terz des Grundtones in der Tonleiter der Tonart enthalten ist.

§. 112.

Wenn bey den Sextenakkorden Terz und Sexte in der Tonleiter der Grundtonart liegen, wird dieser Akkord blos mit der Zahl 6 bezeichnet. Hat aber die Sexte ein Versetzungszeichen vor sich, so wird es auch der Zahl 6, nach der in dem 108ten §. gegebenen Anleitung beygefügt. Sobald aber die Terz eines Sextenakkordes außerhalb der Tonleiter der zum Grunde gelegten Tonart liegt, sobald muß auch die Beschaffenheit einer solchen Terz vermittelst ihres Versetzungszeichens mit der Sexte zugleich angezeigt werden. Bey der Grundlage der Tonart C dur muß daher der Sextenakkord d fis h mit $\frac{6}{♯}$, und der Sextenakkord g b e mit $\frac{6}{♭}$ bezeichnet werden.

Anmerk. In dem dreystimmigen Satze kommt oft der Fall vor, daß die Terz eines Sextenakkordes wegen der guten Fortschreitung der Stimmen ausgelassen, und statt derselben der Grundton verdoppelt wird, wie bey Fig. 1, oder daß aus dem Quartsextenakkorde die Quarte wegfällt und statt derselben ebenfalls der Grundton verdoppelt wird, wie bey Fig. 2 und 3. Verlangt nun der Tonsetzer, daß der Generalbaßspieler in solchen Fällen die melodische Folge der Töne der beyden Oberstimmen auch in der Begleitung beybehalten, und den Satz nur





nur dreystimmig vortragen soll, so bezeichnet er einen solchen Sexten- oder Sextquartenakkord mit $^{8}_{6}$; so wie es überhaupt gewöhnlich ist, daß man das dreystimmige Akkompagnement, bey welchem die Oberstimmen in einer bestimmten Form, gemeiniglich in Terzen oder Sexten, fortgehen sollen, vermittelst einer Folge von doppelten Ziffern kenntlich macht, wie bey Fig. 2 und 3. In solchen Fällen muß man sich zuweilen, um die Lage und den Fortgang der Oberstimmen richtig vorzustellen, statt des Zeichens der Terz, des Zeichens des Decime (wie bey Fig. 3) oder auch statt der Zahl 4, der Zahl 11, bedienen.

§. 113.

Der Quartsextenakkord muß, um Irrthum zu vermeiden, jederzeit mit den Zahlen seiner beyden Intervallen, nemlich mit $^{6}_{4}$, bezeichnet werden. Liegt die Sexte oder Quarte des Akkordes nicht in der Tonart, aus welcher das Tonstück gesezt ist, so bekommt die Zahl des modificirten Intervalls das gewöhnliche Zeichen der Versetzung.

§. 114.

Zur Bezeichnung des Septimenakkordes ist die Zahl 7 so lange hinreichend, als die Terz und Quinte desselben nicht außerhalb der Grundtonart des Tonstückes liegt. Hat die Septime selbst ein Versetzungszeichen, so wird es der Zahl 7 vorgesezt oder angehängt, oder die Zahl bekommt einen Strich, wenn die Septime durch x erhöhet ist. Stehet aber vor der Terz oder Quinte des Akkordes ein Versetzungszeichen, so muß die Beschaffenheit derselben mit der Septime zugleich vorgestellet werden. Man bezeichnet demnach z. B. bey der Grundlage der Tonart C dur, den Septimenakkord c e g b mit ♭7, den Septimenakkord d fis a c mit $^{7}_{\sharp}$, und den Septimenakkord e g b d mit $^{7}_{5\flat}$. Enthält der Akkord die verminderte Septime, so bekommt die Zahl 7 das der Tonart angemessene Erniedrigungszeichen, wenn auch gleich der Ton, der die verminderte Septime ausmacht, in der Tonschrift keines Versetzungszeichens bedarf. Daher wird z. B. in A moll der Septimenakkord gis h d f mit ♮7, oder in G moll der Septimenakkord fis a c es mit ♭7, bezeichnet.

Den Quintsextenakkord pflegt man jederzeit durch $^{6}_{5}$, den Terzquartenakkord durch $^{4}_{3}$, und den Sekundenakkord durch $^{4}_{2}$ darzustellen, und bey dem ersten das Zeichen seiner Terz, bey den beyden übrigen aber das Zeichen ihrer Sexte, nur erst alsdann hinzuzufügen, wenn diese Intervalle ein Versetzungszeichen vor sich haben. Enthält der Sekundenakkord eine außerhalb der Grundtonart liegende übermäßige Quarte, so ist in diesem Falle schon das Zeichen der übermäßigen Quarte zur Darstellung des Akkordes hinreichend, denn man bezeichnet z. B. in einem Tonstücke aus C dur den Sekundenakkord c d fis a blos mit 4.

§. 115.

Wenn bey dem Gebrauche des gemeinen Nonenakkordes Terz und Quinte in der zum Grunde gelegten Tonart enthalten sind, oder wenn bey dem Nonenseptimenakkorde die Terz kein Versetzungszeichen vor sich hat, wird der erste durch die Zahl 9, der zweyte aber durch $^{9}_{7}$ vorgestellet.

Die aus den Umkehrungen des Nonen- und Nonenseptimenakkordes hervorgehenden Akkorde hingegen müssen mit den Zahlen aller Intervallen, aus welchen sie bestehen, bezeichnet werden, ausgenommen der Sextseptimenakkord mit der Terz, zu dessen Darstellung $^{7}_{6}$ hinreichend ist.

Uebrigens verhält man sich bey diesen Akkorden, in Hinsicht auf die außerhalb der Tonleiter der Grundtonart liegenden Töne derselben, eben so, wie bey den vorhergehenden Akkorden.

§. 116.

Die Undecime bezeichnet man statt der Zahl 11 mit der einfachen Zahl 4. Wird sie nur von der Quinte begleitet, und der Akkord als Quartquintenakkord gebraucht, so bekommt dieser Akkord das Zeichen $^{5}_{4}$, oder man stellt ihn auch nur blos vermittelst der Zahl 4 vor. Wird aber im Satze statt der Verdoppelung des Grundtones die None gebraucht, so daß der Akkord aus Quinte, None und Undecime bestehet, so pflegt man das Zeichen der Quinte (wenn sie nemlich in der Tonleiter der Grundtonart liegt,) wegzulassen, und sich nur der Ziffern $^{2}_{4}$ zu bedienen.

Alle übrigen Gattungen des Undecimenakkordes, und alle Akkorde, die sich aus den Umkehrungen einer jeden Gattung desselben entwickeln, müssen mit den Zahlen aller Intervallen, aus

aus welchen sie bestehen, vorstellig gemacht werden. Hiervon ist jedoch der Sextnonenakkord mit der Terz ausgenommen, zu dessen Bezeichnung die Ziffern $\frac{9}{6}$ hinreichend sind.

§. 117.

Die Terzdecime wird mit der Zahl des einfachen Intervalles, nemlich mit 6 bezeichnet, und bey allen in die Klasse der Terzdecimenakkorde gehörigen Akkorden kann die Zahl keines Intervalles, aus welchen sie bestehen, ausgelassen werden.

Erste Anmerkung.

Man muß sich hüten, die None, sie mag als das Hauptintervall ihres Stammakkordes, oder als Nebendissonanz der Undecime oder Terzdecime, oder auch als eine Umkehrung dieser Akkorde vorhanden seyn, mit der Zahl 2 zu bezeichnen, und z. B. den aus Undecime, None und Septime bestehenden

$\begin{matrix}9 & & 7\\ 7 & & 4\end{matrix}$

Akkord g f a c, dessen Signatur 4 seyn muß, mit 2 zu bezeichnen; weil der Generalbaßspieler durch diese Bezeichnung in verschiedenen Fällen, in Hinsicht auf den Fortschritt der Grundstimme, in Verlegenheit gesezt wird. Nur in dem einzigen Falle ist es erlaubt, sich statt der Zahl 9, der Zahl 2 zu bedienen, wenn der Tonsetzer verlangt, daß der Generalbaßspieler bey liegendem Basse, wenn die None über sich gehet, die stufenweise Folge der Oberstimmen auf eine bestimmte Art vortragen soll, wie z. B. bey Fig. 1; denn in diesem Falle ist die richtige Bezeichnung der None, wie bey Fig. 2, nicht hinreichend, den Fortgang der Oberstimmen deutlich genug vorzustellen.

Zweyte Anmerkung.

Man muß bey der Bezifferung einer Grundstimme, besonders in Hinsicht auf die Nonen-Undecimen- und Terzdecimenakkorde mit ihren Umkehrungen, vorzüglich dahin sehen, die Menge der Ziffern dadurch so viel möglich zu verringern, daß man alle in dem vorhergehenden Akkorde schon vorhandene Töne, die in dem folgenden Akkorde liegen bleiben, nicht durch neue Ziffern, sondern vermittelst des Gebrauches der Querstriche, vorstellig macht.

§. 118.

Sobald alle Stimmen eines Tonstückes im Einklange und der Oktave fortschreiten, und der Generalbaßspieler nur die Grundstimme in der Oktave zu verdoppeln hat, pflegt man dieses zur Nachricht des Generalbaßspielers durch den Ausdruck all' unisono, oder unisono anzuzeigen. Verlangt aber der Tonsetzer, daß bey diesem oder jenem Satze eines Tonstückes die Grundstimme ohne alle Begleitung vorgetragen werden soll, so bezeichnet er einen solchen Satz mit tasto solo.

Fünftes Kapitel.

Von der Verbindung einzelner Akkorde, und von der Fortbewegung der Intervallen derselben.

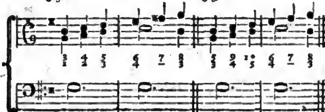
§. 119.

Der harmonische Syntax, oder die Richtigkeit der Verbindung einzelner Akkorde erfordert,

1) daß jeder Akkord auf den ihm angemessenen Stufen der Tonleiter der zum Grunde gelegten Tonart ausgeübt werde, weil nicht alle Gattungen eines Akkordes auf allen Tonstufen ohne Unterschied gebraucht werden können;

2) daß die Intervalle eines jeden Akkordes sich zu den Intervallen des unmittelbar darauf folgenden Akkords nach den, sich theils auf die Eigenschaften der Töne und Intervalle, theils auf allgemeine Uebereinkunft gründenden Regeln, fort bewegen, und

3) daß die Nebennoten, die nicht in den Akkorden enthalten sind, und deren man sich in dieser oder jener Stimme hin und wieder zur Verzierung der Melodie bedient, die nöthige Beziehung auf die harmonischen Noten, das ist, auf



auf die Intervalle der zum Grunde gelegten Akkorde, haben.

Wenn alles dieses in dem harmonischen Theile eines Tonstückes gehörig beobachtet worden ist, pflegt man die dadurch erlangte mechanische oder grammatische Vollkommenheit desselben die Reinheit des Satzes zu nennen.

§. 120.

Der Sitz derjenigen Gattungen der Akkorde, die nicht auf jeder Stufe der zum Grunde liegenden Tonart ausgeübt werden können, ist in dem vorhergehenden Kapitel angezeigt worden. Weil nun dem richtigen Gebrauche der Nebennoten ein besonderer Abschnitt dieses Kapitels gewidmet werden soll, so haben wir es hier vorzüglich mit der richtigen Fortschreitung der Intervallen eines Akkordes zu den Intervallen des ihm unmittelbar nachfolgenden Akkordes, so wie mit dem Gebrauche der Akkorde überhaupt, zu thun.

§. 121.

Die Fortschreitung der Intervallen kann, überhaupt genommen, auf drey verschiedene Arten geschehen; entweder

1) so, daß beyde Töne (es geschehe übrigens sprung- oder stufenweis) zugleich steigen oder fallen, wie bey Fig. 1. Diese Art der Fortschreitung wird die gerade Bewegung genannt; oder

2) so, daß indem ein Ton des Intervalles steigt, sich der andere abwärts bewegt, wie bey Fig. 2. Diese Art fortzuschreiten, wird die Gegenbewegung genannt; oder

3) so, daß wenn der eine Ton sich auf- oder abwärts bewegt, der andere auf seiner Stufe wiederholt wird, oder auf ebenderselben Stufe liegen bleibt, wie bey Fig. 3. Diese Art der Fortschreitung nennet man die Seitenbewegung.

In dem drey- und mehrstimmigen Satze, wo mehrere Intervalle zugleich fortschreiten, kommt noch eine vermischte Bewegung hinzu, wie bey Fig. 4.

Anmerk. Man findet in den Lehrbüchern der Harmonie gemeiniglich die Regel, daß die Gegen- und Seiten-Bewegung, so viel es die Umstände erlauben, der geraden Bewegung vorgezogen werden müsse, weil man bey jenen Bewegungen der Gefahr, fehlerhafte Fortschritte zu machen, weniger ausgesezt sey, als bey dieser. Ob nun gleich diese angezeigte Ursache allerdings gegründet ist, so empfiehlt sich dennoch der Vorzug der Gegen- und Seitenbewegung vor der geraden, auch noch aus andern Gründen; denn 1) springt es von selbst ins Auge, daß nothwendig zwey Stimmen, da, wo sie in der Gegen- oder Seitenbewegung fortgehen, einen höhern Grad ihrer Verschiedenheit behaupten, als wenn sie sich zusammen auf- oder absteigend fortbewegen. Dieser höhere Grad ihrer Verschiedenheit kann sich nicht allein hin und wieder zu einer Art von Schönheit erheben, sondern er wird auch oft nothwendig, wie z. B. bey dem Thema und Kontrasubjekte der Fuge. Die Gegen- und Seitenbewegung ist daher gemeiniglich auch in solchen Fällen der geraden Bewegung vorzuziehen, bey welchen die Gefahr, einen fehlerhaften Fortschritt zu machen, auch nicht vorhanden ist. Es verstehet sich übrigens wohl von selbst, daß der Vorzug der Gegen- und Seitenbewegung sich nicht bis auf solche Fälle erstreckt, bey welchen zwey Stimmen mit Vorsatz in Terzen oder Sexten zusammen fortgehen. Der Vortheil des Gebrauches der Gegen- und Seitenbewegung zeigt sich aber auch 2) vorzüglich bey dem Gebrauche solcher dop-

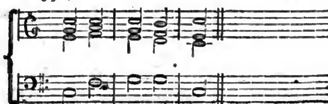
Fig. 1. Fig. 2.
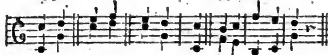


Fig. 3. oder



Fig. 4.



doppelten Kontrapunkte, welche durch terzenweis hinzugefügte Stimmen drey oder vierstimmig gemacht werden sollen.

§. 122.

Weil die Akkorde, und die Intervalle, aus welchen sie bestehen, entweder konsonirend, oder dissonirend sind, und jene einen uneingeschränktern Fortschritt machen können, als diese, und weil wir bey der Verbindung der Akkorde auch auf diejenigen Töne der Melodie, und auf den richtigen Gebrauch derselben Rücksicht nehmen müssen, die nicht in den dabey zum Grunde gelegten Akkorden enthalten sind, so theilt sich dieses Kapitel in drey Abschnitte. Der erste derselben ist der Fortbewegung der Konsonanzen und dem Gebrauche der konsonirenden Akkorde gewidmet. Der zweyte handelt von der Fortschreitung der Dissonanzen und von dem Gebrauche der dissonirenden Akkorde, und in dem dritten soll von dem Gebrauche der Nebennoten gehandelt werden.

Erster Abschnitt.

Von der Fortschreitung der Konsonanzen, und von der Verbindung der konsonirenden Akkorde.

§. 123.

Die konsonirenden Intervalle werden nach §. 39 eingetheilt, in vollkommene und unvollkommene Konsonanzen. Aus dieser Eintheilung gehen vier verschiedene Arten der Fortschreitung unter den Konsonanzen hervor, denn der Fortschritt kann geschehen,

1) von einer vollkommenen Konsonanz zu einer andern vollkommenen,
2) von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer vollkommenen,
3) von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen, und
4) von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer andern unvollkommenen.

Jede Art dieser Fortschreitungen kann in allen drey Bewegungen vor sich gehen; dabey ist jedoch der Fortgang zu einer vollkommenen Konsonanz in der geraden Bewegung verschiedenen Einschränkungen unterworfen.

Anmerk. Es läßt sich zwar keine den Verstand hinreichend befriedigende Ursache angeben, durch welche es nothwendig gemacht würde, den Fortschritt zu einer vollkommenen Konsonanz mehr einzuschränken, als den zu einer unvollkommenen. Demohngeachtet müssen die Tonsetzer der Vorzeit, die sich bemühet haben, den ersten noch ganz rohen Gebrauch der Harmonie zu vervollkommnen, und den harmonischen Theil der Kunst nach Grundsätzen auszuüben, hierzu gewisse anjezt nicht mehr bekannte Gründe gehabt haben, weil sie allgemein darin übereingekommen sind, die Fortbewegung zu den vollkommenen Konsonanzen verschiedenen Regeln zu unterwerfen, die sie bey dem Fortschritte zu den unvollkommenen zu beobachten, nicht für nöthig fanden. Diese Regeln sind von jenen Zeiten her bis jezt von allen gründlichen Tonsetzern befolgt worden, so daß durch ihre Vernachlässigung harmonische Fortschreitungen zum Vorscheine kommen, an welche das Ohr nicht gewöhnt ist, und die daher denjenigen Anstoß hervor bringen, von welchem schon in der ersten Anmerkung zum dritten §. gehandelt worden ist.

§. 124.

Wenn sich eine vollkommene Konsonanz zu einer andern vollkommenen fortbewegt, so geschieht der Schritt entweder unter vollkommenen Konsonanzen gleicher Art, z. B. von einer Oktave zur andern; oder die beyden vollkommenen Konsonanzen sind dabey von verschiedener Art, wie z. B. bey dem Fortschritte von der Oktave zur Quinte.

In der geraden Bewegung wird die Fortschreitung unter zwey vollkommenen Konsonanzen gleicher Art durch die bekannte Hauptregel verboten, daß zwey vollkommene Konsonanzen,*) das ist, zwey Oktaven oder Einklänge und zwey reine Quinten, in einerley Stimmen, niemals in gerader Bewegung unmittelbar nach einander gesezt werden sollen.

Er-

*) In unserer modernen Musik ist die reine Quarte, ob sie gleich nach §. 36 ebenfalls den Charakter einer vollkommenen Konsonanz behauptet, von allen in diesem Abschnitte enthaltenen, die Oktave und Quinte betreffenden Regeln, ausgenommen. Dagegen hat man andere Regeln ihrer Fortschreitung festgesezt, die wir weiter unten werden kennen lernen.

Erste Anmerkung.

In Hinsicht auf die Folge der Oktaven und Einklänge gilt diese Regel nur bey den Hauptstimmen eines Tonstückes. Die sogenannten Füllstimmen der vollständigen Orchesterstücke, und diejenigen Stimmen, die einer Hauptstimme zur Unterstützung oder Verstärkung dienen, sind von dieser Regel ausgenommen. Es ist daher kein Fehler wider die angezeigte Regel, wenn z. B. in der Sinfonie hin und wieder die Blasinstrumente mit den vier Hauptstimmen, oder im Chore die Instrumentalstimmen mit den Singstimmen im Einklange oder in der Oktave fortschreiten. Eben so wenig ist es fehlerhaft, wenn der Tonsetzer in einem Satze die Verschiedenheit der Stimmen gänzlich aufhebt, und alle vorhandene Stimmen im Einklange oder in der Oktave fortschreiten läßt.

Zweyte Anmerkung.

Obgleich in der Grammatik der Harmonie die allgemeine Observanz eben sowohl als hinreichende Ursache verschiedener Regeln anerkannt werden muß, wie in der Grammatik einer Sprache, so hat man sich dennoch in der Musik nicht damit zu beruhigen gesucht, sondern man ist schon längst, wiewohl bis jezt noch ohne vollkommenen Erfolg, bemühet gewesen, das Verbot der Folge der Oktaven und Quinten aus solchen Ursachen herzuleiten, die entweder in der Natur der Kunst überhaupt, oder in den Beziehungen der Töne insbesondere, ihren Grund haben.

In Ansehung des Verbotes der Folge der Oktaven oder Einklänge kann man denjenigen, dem die allgemeine Observanz zu diesem Verbote nicht hinreichend scheint, auf die mit der Verfertigung eines Tonstückes übernommene Verbindlichkeit des Tonsetzers verweisen. Wenn der Komponist z. B. ein Quatuor verfertigt, so macht er sich dabey verbindlich, vier Stimmen harmonisch zu vereinigen, von denen jede durchgehends ihre eigenthümliche Melodie enthält, das heißt, von denen jede in Ansehung ihrer Tonfolgen durchgehends von den übrigen verschieden ist. Sezt er nun in zwey Stimmen unmittelbar nach einander Oktaven oder Einklänge, so hat er ja bey der Stelle, wo dieses geschieht, seine übernommene Verbindlichkeit nicht erfüllt; denn sobald zwey Stimmen zusammen in der Oktave oder im Einklange fortschreiten sobald hört die Verschiedenheit ihrer Tonfolgen auf, und der Satz, der vierstimmig seyn soll, ist in einem solchen Falle nur dreystimmig.

In Ansehung des Verbotes der unmittelbar nach einander folgenden Quinten hingegen, müssen wir uns mit der allgemeinen Observanz begnügen, denn nächst den vielen schon ehedem angegebenen, aber auch als unzureichend anerkannten Ursachen,*) ist auch diejenige nicht vollkommen befriedigend, bey welcher man sich seither zu beruhigen gesucht hat, und die schon, wiewohl nur beyläufig, von Mattheson berühret worden ist, nemlich, daß die Unschicklichkeit und die schlechte Wirkung zweyer unmittelbar nach einander gesezten Quinten aus einem dabey zum Grunde liegenden Harmoniesprunge hervorgehe.

Unter einem Harmoniesprunge verstehet man die Folge zweyer Stammakkorde, deren Grundtöne unter sich nicht in den nächsten Beziehungen oder Graden der Verwandtschaft stehen, und die daher auch keinen Ton der zum Grunde liegenden Tonart unter sich gemein haben. Es ist in dem ersten Kapitel gezeigt worden, daß die Ober- und Unterdominante eines angenommenen Grundtones diejenigen Töne sind, welche auf diesen Grundton die nächste Beziehung haben. Diesen Beziehungen gemäß, müssen eigentlich die Grundtöne der Stammakkorde in derjenigen Ordnung auf einander folgen, welche bey dem Quintenoder Quartenzirkel zum Grunde liegt, das heißt, es muß z. B. dem Dreyklange c e g erst der Dreyklang g h d folgen, ehe sich der Dreyklang des Tones d hören läßt, oder nach dem Dreyklange g h d muß sich erst der Dreyklang c e g hören lassen, bevor der Dreyklang f a c folgen kann. Wird nun bey der Folge zweyer Stammakkorde ein Glied dieser Quintenoder Quartenordnung übersprungen, und z. B. nach dem Dreyklange c e g unmittelbar der Dreyklang des Tones d, oder nach dem Dreyklange g h d unmittelbar der Dreyklang des Tones f gesezt, so verliert die Harmonie ihren nächsten Zusammenhang, und man sagt, es sey in der Verbindung dieser Akkorde ein Harmoniesprung enthalten.

Nimmt man nun einen solchen Harmoniesprung als den Grund der schlechten Wirkung und Unschicklichkeit zweyer unmittelbar auf einander folgenden Quinten an, so kommt man nicht allein mit den in dem vierstimmigen Satze erlaubten Quinten in der Gegenbewegung in Kollision, welche durch die Gegenbewegung das Unschickliche nicht verlieren können, wenn der Harmoniesprung die Ursache der Unschicklichkeit der Quintenfolgen enthält, sondern es giebt auch Harmoniesprünge, die Niemand für anstößig hält, so lange dabey die Folge der Quinten vermieden wird. Von dieser Beschaffenheit sind z. B. die Sätze bey

*) Die mehresten derselben findet man in Mizlers musikalischen Bibliothek, und zwar in dem vierten Theile des zweyten Bandes.

bey Fig. 1 und 2. Warum findet man aber eben diese Sätze für unschicklich und von schlechter Wirkung, wenn sie in der Lage, wie bey a und b bey Fig. 3 und 4, gebraucht werden?

Jederman wird hier antworten, weil sie in dieser Form zwey unmittelbar nach einander folgende Quinten enthalten. Diesemnach wär ja aber die Folge der Quinten (wenigstens in diesen beyden Sätzen) die Ursache der schlechten Wirkung des Harmoniesprunges, keinesweges aber der Harmoniesprung die Ursache der Unschicklichkeit der Folge der beyden Quinten!

Man siehet hieraus, daß die vorgegebene Ursache der Unschicklichkeit der Quintenfolge nicht befriedigend ist, und daß man sich in Hinsicht auf das Verbot derselben mit der allgemeinen Observanz aller guten Tonsetzer beruhigen muß.

§. 125.

Die vorhin angezeigte Hauptregel verlangt, daß niemals zwey Oktaven oder Einklänge oder zwey Quinten in der geraden Bewegung unmittelbar nach einander in einerley Stimmen folgen sollen, daher sind nicht allein die anschlagenden Oktaven und Quinten, wie bey Fig. 4 und 5, sondern auch die nachschlagenden und die darauf folgenden anschlagenden, wie bey Fig. 6 und 7, fehlerhaft.

§. 126.

Weil diese Folge der vollkommenen Konsonanzen dem Gefühle zu fremd, und daher anstößig ist, so verbietet die Grammatik auch die mittelbare Folge derselben, wenn die dazwischen gesezten Töne nicht so beschaffen sind, daß sie das Gefühl der Folge der Oktaven und Quinten gänzlich aufheben. Man hat daher in Ansehung der mittelbaren Folge derselben nachstehende bekannte Specialregeln zu beobachten;

1) der

Fig. 1. Fig. 2.
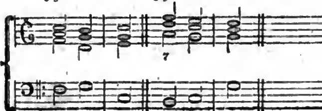


Fig. 3. Fig. 4.

a) falsch. b) falsch.
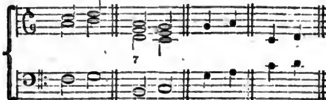


Fig. 5. Fig. 6.

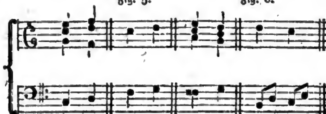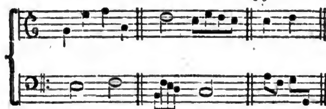


Fig. 7.

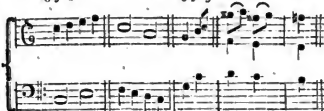


1) der Fehler der Oktaven- und Quintenfolge wird weder durch eine dazwischen gesezte durchgehende Note, wie bey Fig. 8, noch durch eine Wechselnote, wie bey Fig. 9, noch durch eine zwischen den Anschlag derselben gesezte melodische Figur, wie bey Fig. 10, verbessert.

2) Weder eine zwischen die beyden Oktaven oder Quinten gesezte kleine Pause,*) wie bey Fig. 11, noch ein dazwischen gesezter Sprung einer Terz oder Sexte, wie bey Fig. 12, verbessern den Fehler derselben; es sey denn, daß in dem vierstimmigen Satze, und bey langsamer oder gemäßigter Bewegung, bey der kleinen Pause oder bey dem Sprunge der Terz oder Sexte zugleich ein anderer Akkord eingeschoben wird, wie bey Fig. 13 und 14. In diesem Falle siehet man den Fehler als verbessert an, weil die Abwechslung der Akkorde so beschaffen ist, daß die erste Oktave oder Quinte in der Harmonie erst zu einem andern Intervalle wird, ehe die zweyte Oktave oder Quinte anschlägt.

3) Wenn der Satz vierstimmig, und dabey die Bewegung langsam ist, wird der Fehler der Oktaven**) und Quinten durch einen dazwischen gesezten Quinten- oder Quartensprung verbessert, weil durch diesen Sprung die Oktave oder Quinte in ein ander Intervall verwandelt wird, ehe die folgende Oktave oder Quinte anschlägt, wie bey Fig. 15. Ist hingegen der Satz nur zweystimmig oder die Bewegung geschwind, so

Fig. 8. Fig. 9.



*) Eine solche Pause, die einen Takt einer einfachen Taktart nicht völlig ausfüllt, wird eine kleine Pause genannt.

**) So oft in diesem Kapitel von dem Fehler zweyer auf einander folgenden Oktaven die Rede ist, wird darunter auch zugleich der Fehler zweyer nach einander folgenden Einklänge verstanden.

Fig. 10. Fig. 11.
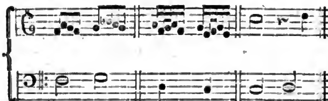


Fig. 12.
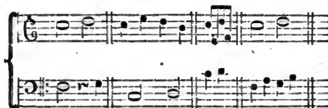


Fig. 13. Fig. 14.
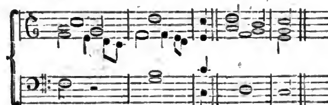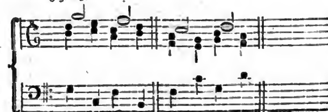


Fig. 15.



so wird durch einen solchen Sprung die Folge der beyden Oktaven oder Quinten nicht genugsam verdeckt, und der Fehler nicht verbessert. Daher sind die Sätze bey Fig. 16 fehlerhaft. Den Satz bey Fig. 17 aber, wenn er auch nicht in langsamer Bewegung, oder auch, so wie bey Fig. 18, nur zweystimmig gebraucht wird, erkennet man wegen seines eingeführten Gebrauches als fehlerfrey.

4) Der Fehler der Quinten wird in dem vierstimmigen Satze durch die Aufhaltung der ersten Quinte auf dem Grundtone der zweyten verbessert, weil dadurch zwischen den beyden Quinten ein anderer Akkord eingeschoben wird; daher werden die fehlerhaften Sätze bey Fig. 19, auf diese Art, wie bey Fig. 20, gut gemacht.

5) Die blos nachschlagenden Oktaven und Quinten, wie bey Fig. 21, und diejenigen, die bey den Brechungen der Akkorde in den Nachschlag fallen, wie bey Fig. 22, sind fehlerfrey.

Erste Anmerkung.

Eine Folge von abwechselnden Quinten und Sexten, bey welcher die Quinte der Sexte vorgehet, sie mag übrigens an-schla-

Fig. 16.
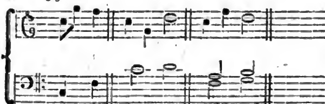


Fig. 17. Fig. 18.
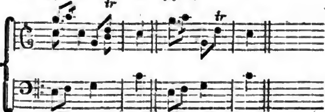


Fig. 19. falsch.
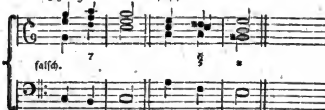


Fig. 20.
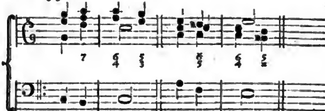


Fig. 21.
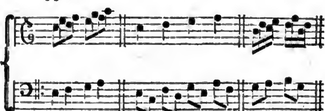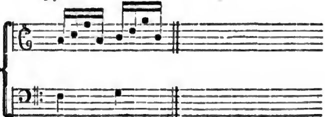


Fig. 22.



schlagend seyn, wie bey Fig. 23, oder sie mag die Form der Rückung haben, wie bey Fig. 24, erlaubten die ältern Kontrapunktisten nur aufwärts steigend. Abwärts steigend, wie bey Fig. 25, sahe man sie ehedem als fehlerhaft an. Anjezt bedienet man sich dergleichen Sätze, wenn sie mehr als zweystimmig sind, auch in abwärts steigender Form, jedoch lieber gebunden, wie bey Fig. 25, als frey anschlagend, wie bey Fig. 26.

Solche Sätze, wie bey Fig. 27 und 28 vermeidet man in dem zweystimmigen Satze wegen ihrer quintenmäßigen Wirkung; dreystimmig hingegen, wie z. B. bey Fig. 29., werden sie von verschiedenen Grammatikern für untadelhaft gehalten.

Zweyte Anmerkung.

Wenn die Terz oder Sexte mit der Oktave, wie bey Fig. 30, oder die Terz mit der Quinte abwechselt, wie bey Fig. 31, siehet man den Satz als untadelhaft an, ob er gleich ok-ta-

Fig. 23. Fig. 24. Fig. 25.
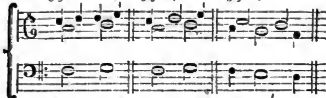


Fig. 26. Fig. 27. Fig. 28.

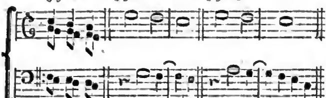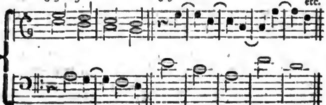


Fig. 29. Fig. 30. etc.



etc.
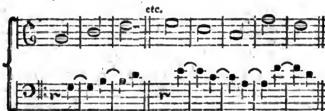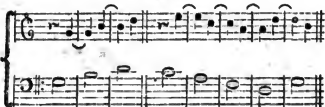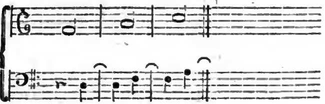


Fig. 31.





taven- oder quintenartig zu seyn scheinet. Jedoch bedienen sich gründliche Tonsetzer solcher Sätze immer lieber in dem drey- und vierstimmigen Satze, als in einer zweystimmigen Komposition.

§. 127.

Die Tonsetzer der Vorzeit, welche die Regeln der Fortbewegung festgesetzt haben, ließen es nicht blos bey dem Verbote der Folge zweyer Oktaven oder Quinten in der geraden Bewegung bewenden, sondern sie verboten auch die unmittelbare Folge derselben in der Gegenbewegung. *) Heut zu Tage beobachtet man dabey folgendes: Man vermeidet die unmittelbare Folge zweyer Oktaven oder Quinten in der Gegenbewegung, wenn beyde Oktaven oder Quinten anschlagend sind, in dem zweystimmigen Satze und in den beyden äußersten Stimmen des drey und vierstimmigen Satzes, und bedienet sich derselben nur in einer mehr als vierstimmigen Komposition unter den Mittelstimmen, oder unter einer äußersten Stimme und einer Mittelstimme. Die Folge zweyer Quinten in der Gegenbewegung hingegen ist schon in dem vierstimmigen Satze erlaubt, wenn sie nicht in den beyden äußersten Stimmen enthalten ist.

Die nachschlagenden Oktaven und Quinten in der Gegenbewegung, wie bey Fig. 32 und 33, werden von den Kontrapunktisten als fehlerfrey betrachtet.
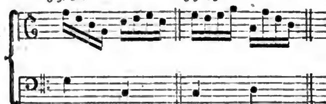
§. 128.
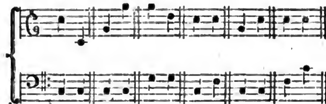
Die Folge zweyer vollkommenen Konsonanzen in der Seitenbewegung enthält nichts Fehlerhaftes, der Fortschritt mag dabey entweder von einer Oktave oder Quinte zu einer andern, wie bey Fig. 34, oder er mag von der Oktave zur Quinte, oder von der Quinte zur Oktave geschehen, wie bey Fig. 35. Eben so ist auch der Fortschritt zweyer vollkommenen Konsonanzen von verschiedener Art, wenn er in der Gegenbewegung geschieht, wie bey Fig 36 und 37, untadelhaft.
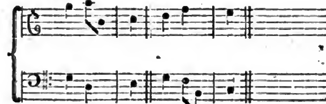
Schreiten aber die beyden vollkommenen Konsonanzen von verschiedener Art in der geraden Bewegung fort, so entstehen verdeckte Quinten oder Oktaven.

Unter verdeckten Oktaven und Quinten verstehet man eine solche Fortschreitung, aus welcher, wenn der Stufenraum von einem Tone zum andern mit Noten ausgefüllet wird, eine unmittelbare Folge zweyer Oktaven oder Quinten hervorgehet, wie

*) Wahrscheinlich wurden sie zu diesem Verbote durch die Beschaffenheit der Orgel veranlaßt, denn man war vor Zeiten gewohnt, alles, was die Einrichtung der Harmonie betraf, vorzüglich auf dieses Instrument zu beziehen. Die Orgeln der Vorzeit hatten aber bekanntlich nur die sogenannte kurze Oktave, das ist, es mangelten ihnen die tiefern Töne der großen Oktave. Dieser Mangel machte es nothwendig, daß solche im Satze vorkommende tiefern Töne der Baßstimme auf der Orgel um eine Oktave höher genommen werden mußten, wodurch die in der Gegenbewegung gesetzten Oktaven oder Quinten zu Oktaven oder Quinten in der geraden Bewegung wurden.







wie bey Fig. 38, 39, 40 und 41, woselbst die Ausfüllungen des Stufenraumes mit kleinen Noten, und die dadurch zum Vorscheine kommenden Oktaven und Quinten mit Sternchen, bemerkt sind.
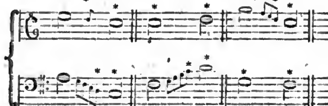
Solche verdeckte Oktaven oder Quinten erlaubt die Grammatik nur in einem mehr als zweystimmigen Satze, wenn sie unter den Mittelstimmen, oder unter einer äußersten Stimme und einer Mittelstimme enthalten sind. Jedoch sind die beyden Fälle bey Fig. 40 und 41, bey welchen die Oberstimme eine Sekunde, der Baß aber eine Quinte fortschreitet, auch in dem zweystimmigen Satze und in den beyden äußersten Stimmen einer drey- und mehrstimmigen Komposition erlaubt, wie man aus der sehr oft vorkommenden Fortschreitung der Töne bey Fig. 42 siehet.
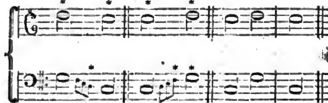
Anmerk. Die in dem 124sten §. angezeigte Hauptregel verbietet nur die unmittelbare Folge zweyer vollkommenen Konsonanzen einerley Art; daher können zwey Quinten von verschiedener Art in dem zweystimmigen Satze oder in den beyden äußersten Stimmen eines mehrstimmigen Satzes ohne Fehler gebraucht werden, so lange dabey keine verdeckten Quinten vorhanden sind. Man kann sich demnach des Fortschrittes von der reinen zu der verminderten Quinte, wie bey Fig. 43, ohne alle Einschränkung bedienen. Der Fortgang von der verminderten Quinte zur reinen hingegen enthält, wie man bey Fig. 44 siehet, verdeckte Quinten, und muß daher im zweystimmigen Satze und in den äußersten Stimmen einer drey- oder vierstimmigen Komposition vermieden werden; es sey denn, daß die reine Quinte der verminderten sprungweis folgt, wie bey Fig. 45. In diesem Falle ist der Fortschritt ohne Einschränkung erlaubt.
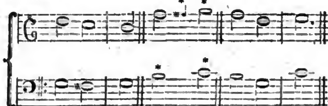
§. 129.

Die Fortschreitung von einer vollkommenen Konsonanz zu einer unvollkommenen ist in allen drey Bewegungen ohne Tadel, so lange nemlich dabey weder die Modulation, noch eine andere (nicht in dieses Kapitel gehörige) Regel beleidigt wird.

Auch der Fortschritt von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer vollkommenen enthält nichts Fehlerhaftes, so lange er in der Gegenbewegung, wie bey Fig. 1, oder in der Seitenbewegung, wie bey Fig. 2, geschieht. Gehet man aber von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer vollkommenen in der geraden Bewegung, so entstehen aus der Fortschreitung der Terz oder Sexte in die Oktave, verdeckte Oktaven, wie bey Fig.
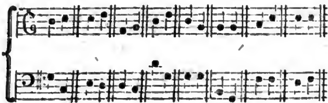








Fig. 3, und aus dem Fortschritte einer Terz oder Sexte zur Quinte entwickeln sich verdeckte Quinten, wie bey Fig. 4.

Mit diesen verdeckten Oktaven und Quinten hat es die nemliche Bewandniß, wie mit denjenigen, von welchen schon in dem vorhergehenden §. geredet worden ist. Sie müssen nemlich im zweystimmigen Satze, und in den beyden äussersten Stimmen einer drey- oder vierstimmigen Komposition vermieden werden, es sey denn, daß sich dabey die Oberstimme eine Sekunde und der Baß eine Quarte fortbewegt, wie bey Fig. 5 und 6. In diesem Falle sind sie unter allen Umständen erlaubt.
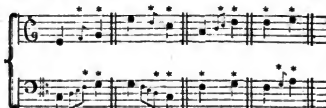
Erste Anmerk. Wenn man diese Ausnahme mit derjenigen verbindet, die in dem vorhergehenden §. enthalten ist, so gehet aus beyden die Specialregel hervor, daß alle verdeckte Oktaven und Quinten ohne Einschränkung gebraucht werden können, wenn dabey die Oberstimme eine Sekunde, und der Baß eine Quinte oder Quarte fortschreitet.
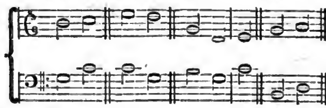
Zweyte Anmerk. Der Satz bey Fig. 7, in welchem die Sexte in gerader Bewegung abwärts gehend in die Quinte schreitet, wird fast durchgehends als untadelhaft erklärt, und von vielen guten Komponisten sogar im ernsthaften Stile und bey langsamer Bewegung gebraucht. Hingegen vermeidet man in einem ernsthaften Satze, und bey langsamer Bewegung, den aufwärts gehenden Schritt von der Sexte in die Quinte, wie bey Fig. 8, und bedienet sich dieses Fortschrittes nur in muntern Sätzen bey nicht allzugroßen Notengattungen, wie z. B. bey Fig. 9. In den Uebungen des Kontrapunktes, bey welchen es mehr auf die strenge Befolgung der Regeln abgesehen ist, als auf die Freyheiten, deren sich die Tonsetzer hin und wieder in der sogenannten galanten Schreibart bedienen, muß die Fortschreitung bey Fig. 8 entweder gänzlich vermieden werden, oder man muß, wenn sie nicht schicklich zu vermeiden ist, die Grundstimme einen Nachschlag in die Oktave machen lassen, damit sie sich hernach um eine Quinte fortbewegt, wie bey Fig. 10.
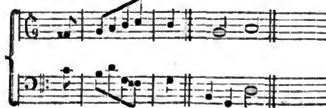
§. 130.

Von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer andern unvollkommenen kann man in allen drey Bewegungen fortschreiten, so lange dabey weder die Modulation, noch die Natur der zum Grunde liegenden Tonart beleidigt wird. Man kann daher nicht allein die Terzen und Sexten in jeder Bewegung unter sich abwechseln lassen, sondern auch so viel Terzen oder Sexten unmittelbar nach einander setzen, als man es für nöthig hält, wenn dabey nur kein unharmonischer Querstand zum Vorscheine kommt. Dieses ereignet sich aber, wenn z. B. zwey große Terzen auf solchen Grundtönen unmittelbar nach einander gesezt werden, die auf- oder abwärts um einen ganzen Ton, oder eine große Terz fortschreiten.

Anmerk. Wenn zwey Intervalle dergestalt auf einander folgen, daß die eine Stimme bey dem ersten Intervalle den obern Terminus des einen halben Tones der Tonart, die andere Stimme aber bey dem zweyten Intervalle den untern Terminus des an







andern halben Tones der Tonart enthält, so daß sich die entgegengesezten Enden der beyden halben Töne der Tonleiter in die Quere begegnen, wie bey den folgenden Verbindungen der Intervallen,

a h g h a fis h d f e
f g, es g, f d, g b, g fis u. s. w.

so nannten unsere Vorfahren diesen Fall, bey welchem ihr mi und fa einander auf die angezeigte Art in den Wurf kommt, einen unharmonischen Querstand (relatio non harmonica) und betrachteten eine solche Tonverbindung als einen der grösten Fehler der Harmonie, so daß daher das Sprichwort entstanden ist: Mi contra fa est diabolus in musica.

Ob nun gleich über die Zulässigkeit solcher Querstände die Meinungen der Theoristen noch nicht völlig übereinstimmend sind, so giebt man doch zu, daß viele solcher Tonverbindungen das Unangenehme und Unschickliche nicht äußern, welches unsere Vorfahren darin zu finden glaubten. Daher bedienen sich auch die besten modernen Tonsetzer solcher Sätze, wie bey Fig. 11 und 12; ja man trifft in ihren Werken auf solche Stellen, wie bey Fig. 13, in welchen zwey solche Querstände unmittelbar nach einander gebraucht sind. In solchen Arten von Tonverbindungen hingegen, wie bey Fig. 14, werden sie noch bis jetzt von guten Kontrapunktisten vermieden, es sey denn, daß dazwischen ein fühlbarer Einschnitt der Melodie enthalten ist, wie bey a) in dem Satze bey Fig. 15.
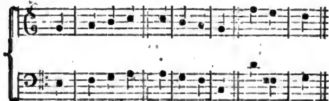
§. 131.
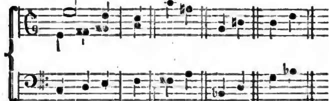
Es ist schon in einer Anmerkung zu dem 124sten §. erinnert worden, daß die reine Quarte, ob ihr gleich, an und für sich betrachtet, der Charakter einer vollkommenen Konsonanz nicht streitig gemacht werden kann, dennoch keinen Antheil an den Regeln der Fortbewegung der übrigen vollkommenen Konsonanzen nimmt, sondern daß ihr Fortschritt andern Regeln unterworfen ist. Ehe wir jedoch diese Regeln, welche insbesondere die zweyte Umkehrung des Dreyklanges zum Quartsextenakkorde betreffen, vor uns nehmen, wollen wir zuvor den Gebrauch des Dreyklanges mit seiner ersten Umkehrung in den Sextenakkord betrachten.
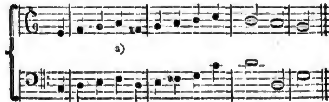
Obgleich die Regeln der Fortschreitung der Konsonanzen auch bey den in den dissonirenden Akkorden enthaltenen konsonirenden Intervallen ihre Gültigkeit behalten, so sind sie dennoch vorzüglich und ursprünglich für den Gebrauch der konsonirenden Akkorde, und also für den Gebrauch der Dreyklänge und ihrer Umkehrungen bestimmt.

Die drey wesentlichen und drey zufälligen Dreyklänge, welche jede Tonart enthält, können nebst dem verminderten Dreyklange, sowohl in einzelnen Verbindungen, als auch in progressiven Sätzen, auf folgende verschiedene Arten an einander gereihet werden; nemlich:

1) so,







1) so, daß sich die Grundstimme dabey in steigenden Quarten und fallenden Terzen, wie bey Fig. 16, oder auch umgekehrt, in fallenden Quinten und steigenden Sexten, wie bey Fig. 17, fortbewegt; *)

2) so, daß die Grundstimme steigende Quarten und fallende Quinten, wie bey Fig. 18, oder umgekehrt, fallende Quinten und steigende Quarten, wie bey Fig. 19, enthält.

3) so, daß der Baß in steigenden Quinten und fallenden Quarten, oder umgekehrt, in fallenden Quarten und steigenden Quinten, fortschreitet, wie bey Fig. 20 und 21;

4) so, daß sich die Grundstimme in fallenden Quarten und steigenden Terzen, oder umgekehrt, in steigenden Quinten und fallenden Sexten, wie bey Fig. 22 und 23, fortbewegt;

5) so,

Fig. 16. Fig. 17.
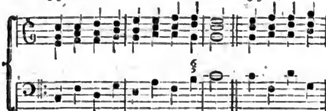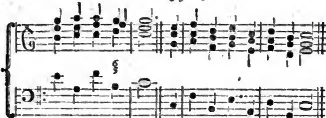


Fig. 18.



*) Um die Aehnlichkeit der Fortschreitung der Grundstimme bis zum letzten Akkorde beyzubehalten, ist in diesem, und in einigen der folgenden Sätze, der Quintsextenakkord auf dem unterhalben Tone der Tonart, oder der Septimenakkord der Dominante, bey dem vorlezten Akkorde des Satzes, eingeschaltet worden.

Fig. 19. Fig. 20.
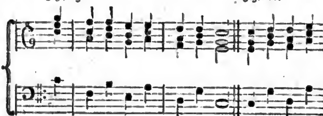


Fig. 21.
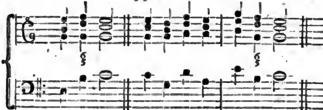


Fig. 22.
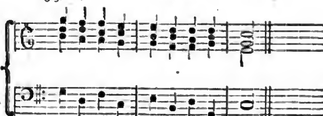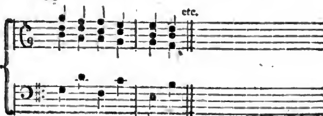


Fig. 23.



5) so, daß in der Grundstimme fallende Quarten und steigende Sekunden, oder umgekehrt, steigende Quinten und fallende Septimen auf einander folgen, wie bey Fig. 24 und 25, und endlich

6) so, daß sich der Baß in steigenden Sekunden und fallenden Terzen, oder umgekehrt, in fallenden Septimen und steigenden Sexten fortbewegt, wie bey Fig. 26 und 27.

Anmerk. Es ist für den angehenden Kontrapunktisten höchst nothwendig, daß er nicht allein den harmonischen Zusammenhang aller vier Stimmen des Satzes mit Leichtigkeit übersehen lerne, wenn diese Stimmen so unter einander dargestellt werden, daß jede derselben ihr eigenes Liniensystem einnimmt, das heißt, wenn der Satz in Partitur gesezt ist; sondern er muß auch die mannigfaltigen Gestalten kennen lernen, welche die aus lauter harmonischen Noten bestehenden Oberstimmen, bey einer und ebenderselben zum Grunde gelegten Reihe von Akkorden, annehmen können. Die Gründe dieser Forderungen springen zu sehr ins Auge, als daß es nöthig seyn sollte, sie hier anzuführen und zu zergliedern.

Weil nun jeder der so eben angezeigten, und aus lauter an einander gereiheten Dreyklängen bestehenden Sätze in sehr mannigfaltigen, theils nur zufällig, theils aber auch wesentlich verschiedenen Gestalten, erscheinen kann, und weil der angehende Kontrapunktist nunmehr die Regeln der Fortschreitung der Konsonanzen kennt, und also im Stande ist, sie in Anwendung zu bringen; so zeigt sich hier die erste und beste *) Gelegenheit zu solchen Uebungen, wodurch er die vorhin angezeigten Vortheile erlangen kann.

Diese Uebungen bestehen darin, daß der Anfänger jeden der in diesem §. angezeigten Sätze in allen seinen zufällig und wesentlich verschiedenen Formen dergestalt ausschreibt, daß jede der vier Stimmen des Satzes auf ihrem besondern Liniensysteme erscheint. Man kann dabey die vier Stimmen entweder, in Hinsicht auf Vokalmusik, als Diskant, Alt, Tenor und Baß vorstellen, oder man kann sie, in Hinsicht auf Instrumentalmusik, als erste und zweyte Violin, und als Viole und Violoncell betrachten. Um aber dem Anfänger die zu dieser Uebung nöthige Anleitung zu geben, will ich den oben bey Fig. 16 enthaltenen Satz, in seinen zufällig und wesentlich verschiedenen Formen, jedoch, um den Raum zu schonen, nur auf zwey Liniensystemen vorgestellet, hier einrücken.

In dem bey Fig. 16 angezeigten Satze, in welchem Dreyklänge mit einer in steigenden Quarten und fallenden Terzen fortschreitenden Grundstimme verbunden sind, können die Oberstimmen

1) in der geraden und Seitenbewegung fortschreiten, und der Satz kann sowohl in den drey verschiedenen Lagen der engen Harmonie, wie bey Fig. 28, 29 und 30, als auch in den ver-

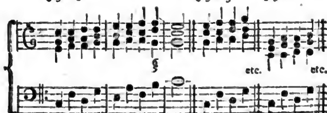
Fig. 24. Fig. 25.



Fig. 26. Fig. 27.
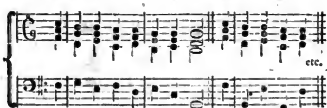


Fig. 28. Fig. 29. Fig. 30.



*) Und zwar hier deswegen die beste Gelegenheit, weil der Anfänger dabey von dem Leichtern erst auf das Schwerere übergehen kann; denn es ist sehr begreiflich, daß eine Folge von lauter Dreyklängen leichter zu übersehen ist, als eine Folge von vermischten Akkorden.

verschiedenen Lagen der zerstreueten Harmonie, wie bey Fig. 31, 32 und 33, erscheinen. In den Sätzen von Fig. 28 bis Fig. 33 ist jedoch keine wesentliche, sondern blos eine zufällige Verschiedenheit enthalten, welche aus der Umkehrung oder Versetzung der drey Oberstimmen hervorgehet. Läßt man aber die Oberstimme gegen den Baß

2) in der Gegenbewegung fortschreiten, so entwickelt sich ein Satz, der von den vorhergehenden Sätzen wesentlich verschieden ist, weil die Oberstimmen nunmehr in solchen melodischen Formen erscheinen, die von jenen ganz verschieden sind. Auch diesen Satz kann man sowohl in den drey verschiedenen Lagen der engen Harmonie, wie bey Fig. 34, 35 und 36, als auch in den verschiedenen Lagen der zerstreueten Harmonie, wie bey Fig. 37, 38 und 39, darstellen. Wird nun

3) bey dem Gebrauche dieses Satzes wechselsweise die Quinte verdoppelt, wie bey Fig. 40 und 41, oder läßt man

4) die Quinte wechselsweise aus, und verdoppelt statt derselben den Grundton zweymal, wie bey Fig. 42 und 43, so erscheint der Satz wieder in neuen Gestalten. Wird nun endlich auch

5) wech=

Fig. 35. Fig. 36.
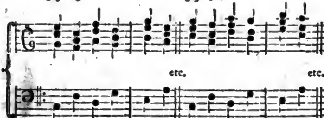


Fig. 37. Fig. 38.

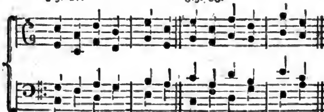


Fig. 31. Fig. 32.
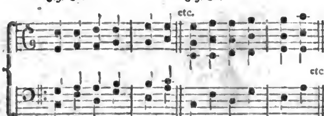


Fig. 39. Fig. 40.
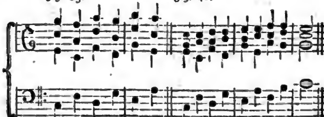


Fig. 33. Fig. 34.
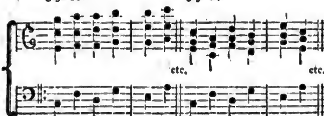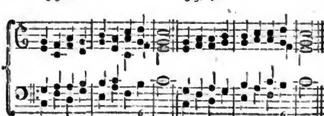


Fig. 41. Fig. 42.



5) wechselsweis die Terz verdoppelt, wie bey Fig. 44 und 45, so entwickelt sich wieder eine neue wesentliche Verschiedenheit des Satzes. — Es verstehet sich übrigens von selbst, daß die Sätze von Fig. 40 bis Fig. 45 ebenfalls in drey verschiedenen Lagen der engen und zerstreueten Harmonie dargestellt werden können.

Auf die nemliche Art muß der angehende Kontrapunktist auch bey dem Aussetzen der verschiedenen Formen der übrigen oben angezeigten, und aus lauter Dreyklängen bestehenden Sätze verfahren, und dabey auf die Vermeidung der fehlerhaften Folgen der Oktaven und Quinten Rücksicht nehmen.
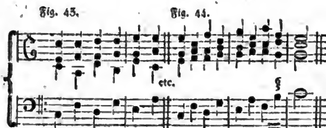
§. 132.
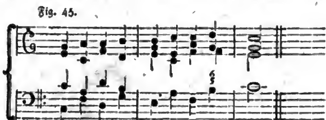
Will man nun auch die verschiedenen Arten kennen lernen, wie die Dreyklänge einer Tonart mit den davon abstammenden Sextenakkorden abwechseln können, oder will man einsehen lernen, auf welche verschiedene Arten die Sextenakkorde einer Tonart an einander gereihet werden können, so braucht man nur die in dem vorhergehenden §. enthaltenen Sätze dergestalt umzukehren, daß entweder nur wechselsweise, oder durchgehends, die Terz der Dreyklänge in die Grundstimme zu stehen kommt.
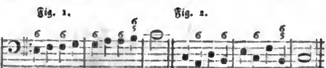
Wenn man daher bey dem in dem vorhergehenden §. bey Fig. 16 enthaltenen Satze den ersten, dritten, fünften und siebenten Dreyklang auf diese Art umkehrt, so entwickelt sich eine Folge von abwechselnden Sextenakkorden und Dreyklängen bey stufenweiser Abwechslung der Grundstimme, wie bey Fig. 1. Kehrt man hingegen den zweyten, vierten und sechsten Dreyklang um, so gehet ein Wechsel des Dreyklanges mit dem Sextenakkorde hervor, wobey sich die Grundstimme entweder in fallenden Terzen und steigenden Quarten, wie bey Fig. 2, oder in steigenden Sexten und fallenden Quinten, wie bey Fig. 3, fortbewegt. Wird die Folge der Dreyklänge unseres Satzes ununterbrochen umgekehrt, so erhält man eine Folge von Sextenakkorden, bey welcher der Baß in steigenden Quarten und fallenden Terzen, oder in fallenden Quinten und steigenden Sexten fortschreitet, wie bey Fig. 4 und 5.
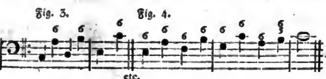
Aus den übrigen in dem vorhergehenden §. bey Fig. 18, 20, 22, 24 und 26 enthaltenen Sätzen entspringen durch die so eben angezeigten Arten der Versetzung oder Umkehrung die Sätze bey Fig. 6.

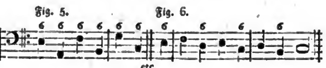
Anmerk.
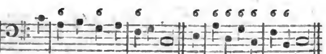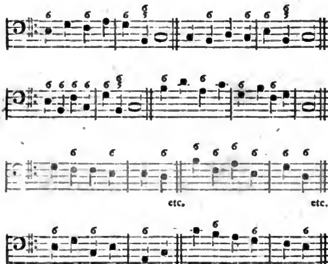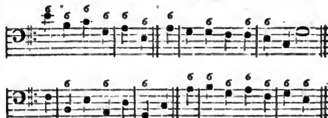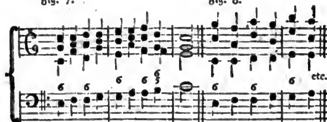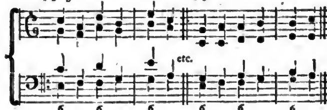












Anmerkung. Die Darstellung der mannigfaltigen Formen dieser Sätze gehört zu der Fortsetzung der dem angehenden Kontrapunktisten in dem vorhergehenden §. anempfohlnen Uebung. Zum Muster dieser fortzusetzenden Uebung wähle ich wieder den nemlichen Satz, dessen verschiedene Gestalten wir in seiner noch nicht umgekehrten Form schon in der Anmerkung zu dem vorhergehenden 9. haben kennen gelernt, und aus dessen verschiedenen Arten der Umkehrung die bey Fig. 1, 2 und 4 angezeigten Sätze entspringen.
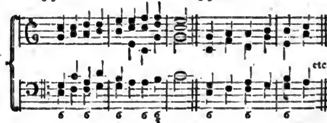
Bey dem Gebrauche des Satzes bey Fig. 1 können die Oberstimmen, wenn in den Sextenakkorden die Sexte verdoppelt wird, sowohl in der geraden und Seitenbewegung, wie bey Fig. 7, als auch in der Seiten- und Gegenbewegung, wie bey Fig. 8., fortschreiten. Man kann dabey auch die Quinte der Dreyklänge auslassen, und statt derselben den Grundton zweymal verdoppeln, wie bey Fig. 9. Wird in diesem Satze bey den Sextenakkorden nicht die Sexte, sondern die Terz verdoppelt, so entwickelt sich diejenige Form des Satzes, die man bey Fig. 10 findet. Bey Fig. 11 ist bey der Verdoppelung der Terz der Sextenakkorde die Quinte der Dreyklänge verdoppelt, bey Fig. 12 hingegen ist diese Quinte ausgelassen, und statt derselben der Grund-











Grundton zweymal verdoppelt worden. Die Sätze bey Fig. 13 und 14 entstehen aus der Verdoppelung des Grundtons der Sextenakkorde.

Wenn unser aus lauter Dreyklängen bestehender Stammsatz dergestalt umgekehrt wird, daß der Dreyklang dem Sextenakkorde vorangehet, wie oben bey Fig. 2, so entstehen, wenn in den Sextenakkorden die Sexte verdoppelt wird, vermittelst der verschiedenen Bewegungen der Oberstimmen die Sätze bey Fig. 15 und 16. Verdoppelt man dabey in den Dreyklängen die Quinte, so kommt der Satz so, wie bey Fig. 17, zum Vorscheine; wird aber die Quinte ausgelassen, und der Grundton zweymal verdoppelt, so entwickelt sich der Satz in der bey Fig. 18 befindlichen Form.

Wenn bey dieser Folge der Akkorde in den Sextenakkorden die Terz verdoppelt wird, so entstehen vermittelst der verschiedenen Bewegungen der Oberstimmen die Sätze bey Fig. 19 und 20, so wie der Satz bey Fig. 21 durch die dabey angebrachte Verdoppelung der Quinte der Dreyklänge zum Vorscheine kommt. Verdoppelt man aber in diesem Satze den Grundton der Sextenakkorde, so nimmt er die bey Fig. 22, 23 und 24 befindlichen For-

Fig. 13. Fig. 14.
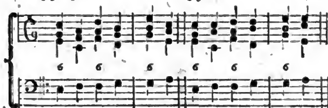


Fig. 15. Fig. 16.
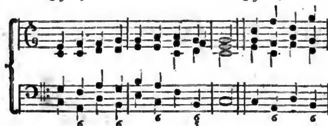


Fig. 17.
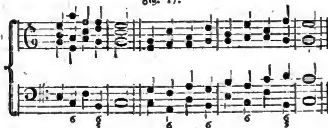


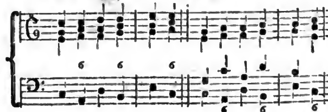
Fig. 18. Fig. 19.
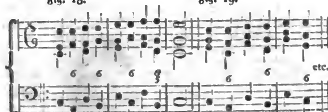


Fig. 20. Fig. 21.
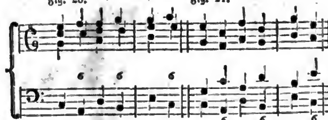


Fig. 22. Fig. 23.



Formen an, in welchen bey Fig. 23 die Quinte der Dreyklänge verdoppelt, bey Fig. 24 aber ausgelassen, und der Grundton zweymal verdoppelt ist.

Wird nun endlich auch unser Stammsatz dergestalt versezt, daß alle Dreyklänge desselben in Sextenakkorden umgekehrt werden, wie oben bey Fig. 4 so kann man alsdann entweder

1) wechselsweis die Sexte und den Grundton der Sextenakkorde verdoppeln, wie bey Fig. 25 und 26; oder man verdoppelt
2) wechselsweis den Grundton und die Terz, wie bey Fig. 27 und 28, oder es wird
3) durchgehends die Terz oder Sexte verdoppelt, wie bey Fig. 29 und 30; oder man kann auch
4) Terz und Sexte wechselsweis verdoppeln, wie bey Fig. 31.

Auf ähnliche Art können nun auch die übrigen, aus lauter Dreyklängen bestehenden und in dem 131sten §. angezeigten Säße umgekehrt und versezt werden.

Weil alle Stufen einer Tonart einen Dreyklang enthalten, und daher auch auf jede Stufe der Tonleiter ein Sextenakkord fällt, und weil bey der stufenweisen Folge der Sextenakkorde die fehlerhafte Fortschreitung zweyer Oktaven durch die wechselsweise Verdoppelung eines Intervalles vermieden werden kann, so können die Sextenakkorden auch da Statt finden, wo der Baß die Tonleiter stufenweis auf- oder abwärtsgehend durchschreitet, wie z. B. bey Fig. 32.

Beys

Fig. 24. Fig. 25.
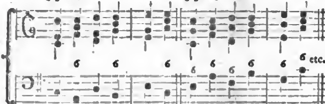


Fig. 26. Fig. 27.

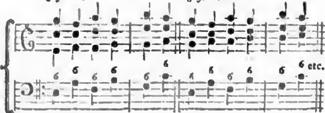


Fig. 28. Fig. 29.
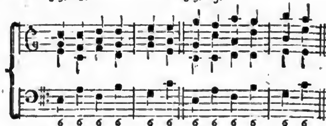


Fig. 30. Fig. 31.
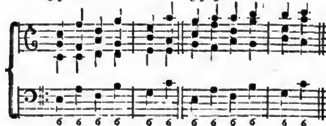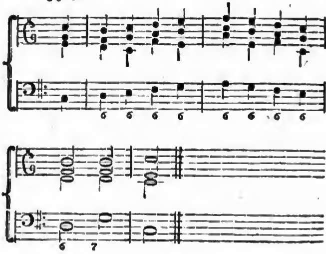


Fig. 32.



Beyläufig ist hier noch zu bemerken, daß, obgleich im Sextenakkorde keine Quinte vorhanden ist, man dennoch bey der unmittelbaren Folge der Sextenakkorde auf die Vermeidung fehlerhafter Quinten Rücksicht nehmen muß, weil die Lage der Intervallen auch bey den Sextenakkorden so beschaffen seyn kann, daß aus ihrer Verbindung Quinten hervorgehen, wie bey Fig. 33.

Die Uebung in dem Ausschreiben der mannigfaltigen Formen eines solchen Satzes kann dem angehenden Kontrapunktisten, außer dem in der Anmerkung zum 131sten §. angezeigten Nutzen, auch noch andere Vortheile für die Zukunft gewähren, wenn er theils dabey nicht außer Acht läßt, wie bald diese, bald jene Melodie des Satzes, als Hauptstimme betrachtet, mit ganz verschiedenen Nebenstimmen umgeben, zum Vorscheine kommt; theils und besonders aber auch, wenn er dabey seine Aufmerksamkeit darauf richtet, daß z. B. das aus steigenden Quarten und fallenden Terzen bestehende Baßthema des Stammsatzes

1) bald in dieser, bald in jener der drey Oberstimmen enthalten ist, wie bey Fig. 16 in der ersten, bey Fig. 12 in der zweyten Violin, und bey Fig. 7 in der Viole;

2) daß dieses Baßthema, oft auf andere Tonstufen versezt, erscheinet. So ist es z. B. bey Fig. 20 in der Viole, bey Fig. 29 aber in der zweyten Violin um eine Quinte höher versezt, (nemlich in den Tönen g c | a d | h e ꝛc.) enthalten; und bey Fig. 27, 28 und 29 trägt es der Baß in den Tönen e a | f h | g c ꝛc., oder um eine Terz höher versezt, vor;

3) daß es oft in dem entgegengesezten Taktheile zum Vorscheine kommt, wie z. B. bey Fig. 13 und 14 in der Viole; denn wenn daselbst in dieser Stimme der erste Ton c weggelassen wird, so stellt sich unser Baßthema mit seiner ersten Note im Aufschlage anfangend, dar. Bey Fig. 16 enthält es die Grundstimme ebenfalls im entgegengesezten Taktheile, aber um eine Terz tiefer versezt. Bey Fig. 19 erscheint es zwischen der Viole und dem Basse in Terzen fortschreitend. In den angezeigten verschiedenen Formen unseres Satzes stellt sich endlich das Baßthema auch

4) in verschiedenen Nachahmungen dar. Bey Fig. 16 ist es in der Oberstimme enthalten, und wird in der Viole, im entgegengesezten Taktheile, in der tiefern Oktave nachgeahmt. Bey Fig. 20 fängt es die Viole, um eine Quinte höher versezt, an, und der Baß ahmt es in der ~~Untersekunde~~ nach. Bey Fig. 18 enthält die Viole das Baßthema, welches in der Grundstimme in der Unterterz nachgeahmt wird u. s. w.

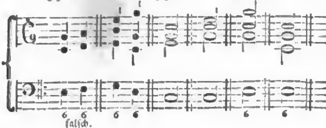
Ob nun gleich dem angehenden Kontrapunktisten die Ursachen, warum er bey dem Aussetzen der verschiedenen Formen der oben angezeigten Sätze auf diese Gegenstände Rücksicht nehmen soll, noch nicht hinlänglich zergliedert werden können; so wird er dennoch in der Folge, wenn er in die Lehre von der Nachahmung und von dem doppelten Kontrapunkte eingehet, den dadurch erlangten Vortheil nicht verkennen können.

§. 133.

Die Quarte kommt in der Harmonie auf verschiedene Arten zum Vorscheine, denn sie erscheint entweder blos unter den Oberstimmen eines Satzes, ohne gegen die Grundstimme eine Quarte auszumachen, und wird daher in diesem Falle von den ältern Theoristen Quarta non fundata genannt; oder sie macht gegen die Grundstimme eine Quarte aus, und dann nennet man sie Quarta fundata. In diesem lezten Falle erscheint sie entweder als die umgekehrte Quinte eines Stammakkordes, und behält ihre ursprüngliche konsonirende Eigenschaft bey; oder sie formirt eine Aufhaltung der Terz, und wird, wie jeder aufhaltende Ton, zu einer Dissonanz, und bekommt zum Unterschiede der umgekehrten Quinte den Namen Undecime.

§. 134.

Das Daseyn solcher Quarten, die sich blos unter den Oberstimmen äußern, ist zufällig, und hängt von der höhern oder tiefern Lage der Intervallen verschiedener Akkorde ab; denn wenn die Quinte eines Dreyklanges tiefer liegt, als die Oktave des Grundtones, wie bey Fig. 1, oder wenn die Terz eines Sextenakkordes tiefer als die Sexte desselben stehet, wie bey Fig. 2, entstehet jederzeit zwischen den Oberstimmen eine Quarte, die jedoch sogleich verschwindet, sobald die Quinte des Drey-



Dreyklanges höher gesezt wird, als die Oktave des Grundtones, wie bey Fig. 3, oder sobald man die Terz des Sextenakkordes höher nimmt, als die Sexte, wie bey Fig. 4.

Auf solche zufällige, und blos unter den Oberstimmen vorhandene Quarten wird in der Harmonie niemals Rücksicht genommen, und es kann daher bey einer Reihe stufenweis nach einander folgenden Sextenakkorde eine unmittelbare Folge solcher Quarten gesezt werden, wie bey Fig. 5 und 6, ohne daß dadurch eine grammatische Regel beleidigt wird.
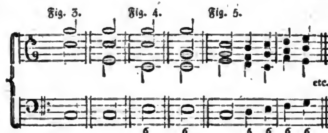
Anmerk. Es giebt zwar einige Theoristen, die eine solche Reihe unmittelbar nach einander folgenden Quarten als fehlerhaft verwerfen; allein man findet sie in den Werken der ältern und neuern klassischen Tonsetzer gebraucht, so daß allerdings die Autorität für die Zulässigkeit ihres Gebrauches entscheidet. In dem dreystimmigen Satze pflegt man jedoch in solchen Fällen die Terz der Sextenakkorde gern näher an den Grundton, als an die Sexte, zu setzen, damit die Folge der Terzen mehr hervorsteche, als die Folge der Quarten. Aus diesem Grunde verdient die Form des Satzes bey Fig. 5, der Form, wie er bey Fig. 7 erscheint, vorgezogen zu werden.
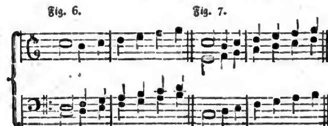
§. 135.

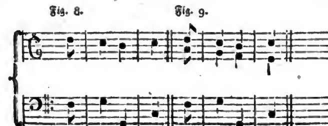
Wenn die in der Harmonie enthaltene Quarte gegen die Grundstimme eine Quarte ausmacht, so formirt sie entweder eine Aufhaltung der Terz und erscheint als diejenige Dissonanz, die wir die Undecime nennen, und von welcher in dem folgenden Abschnitte gehandelt wird, oder sie stellt die umgekehrte Quinte eines Stammakkordes vor, und behält die Eigenschaft ihres Stammintervalles, das heißt, sie erscheint als eine Konsonanz.

Stammt nun der Akkord, in welchem sie als eine umgekehrte Quinte vorhanden ist, von einem dissonirenden Akkorde ab, so daß sie als eigentliche Quarte eine im Akkorde befindliche Dissonanz begleitet, wie z. B. in dem Terzquarten-Sekunden- oder Quartseptimenakkorde, so behält sie alle Freyheiten einer Konsonanz, das ist, sie kann nicht allein in dem folgenden Akkorde entweder liegen bleiben, oder sich stufen- oder sprungweis bewegen, wohin sie will; sondern sie kann auch, wenn es die Beschaffenheit des Satzes, oder der gute Fortgang der Stimmen erfordert, verdoppelt werden.

Enthält aber die Verbindung der Töne, in welcher sie erscheint, keine Dissonanz, so ist sie jederzeit die umgekehrte Quinte des Dreyklanges, oder mit andern Worten, sie ist die Quarte des Quartsextenakkordes, wenn auch dabey die Sexte dieses Akkordes nicht anwesend ist, wie z. B. im zweystimmigen Satze bey Fig. 8, oder in dem dreystimmigen Satze, wie bey Fig. 9; denn der Mangel der Sexte hebt in diesen Fällen das Daseyn des Quartsextenakkordes eben so wenig auf, als wenn







wenn in dem zwey- oder dreystimmigen Satze die Quarte dieses Akkordes selbst wegbleibt, wie bey Fig. 10 und 11.

§. 136.
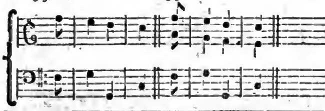
Wir haben es demnach in diesem Abschnitte insbesondere mit dem Quartsextenakkorde als zweyter Umkehrung des Dreyklanges zu thun, bey dessem Gebrauche Sexte und Quarte nicht gemeinschaftlich vorherliegen, und der nach §. 105 kein drittes Intervall mit sich verbinden kann. *)

Es ist sehr fühlbar, und auch beyläufig schon im 53sten §. erinnert worden, daß der harmonische Dreyklang, dem unter allen übrigen Akkorden der höchste Grad der Beruhigung eigenthümlich ist, schon durch seine erste Umkehrung zum Sextenakkorde einen großen Theil seiner beruhigenden Eigenschaft verliert, so daß mit dem Sextenakkorde gewöhnlicher Weise weder ein ganzes Tonstück, noch ein Haupttheil desselben, geschlossen werden kann. Noch weit merklicher verliert die zweyte Umkehrung des Dreyklanges zum Quartsextenakkorde diese beruhigende Eigenschaft; und dieses ist wahrscheinlich auch die Ursache, warum unsere Vorfahren der Sexte und Quarte dieses Akkordes einen bestimmten Fortschritt angewiesen haben, so daß beyde, bey dem gewöhnlichsten Gebrauche des Akkordes, eine Stufe abwärts steigen, wie in allen weiter unten folgenden Beyspielen von Fig. 1 bis Fig. 12.

Der Quartsextenakkord kann übrigens, so wie jeder andere konsonirende Akkord sowohl im Niederschlage, als auch im Aufschlage des Taktes gebraucht werden. In dem Niederschlage gebraucht, findet man ihn bey Fig. 1, 2, 3 und 4; im Aufschlage erscheint er bey Fig. 5, 6, 7 und 8.

: Der

Fig. 10. Fig. 11.



*) Es ist nemlich schon in dem vorigen §. gezeigt worden, daß, sobald Sexte und Quarte gemeinschaftlich vorherliegen, und in diesem Falle die Quinte und Terz des Grundtones aufhalten, der Akkord unter die Terzdecimenakkorde gehöre.

Fig. 1. Fig. 2.

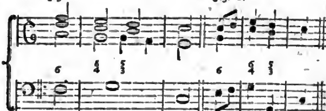


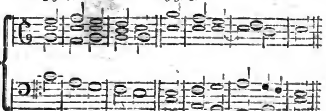
Fig. 3. Fig. 4.
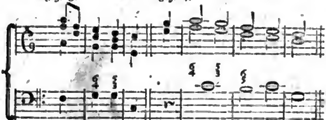


Fig. 5. Fig. 6.
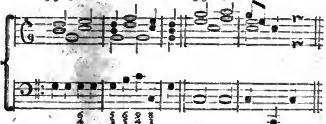


Fig. 7. Fig. 8.
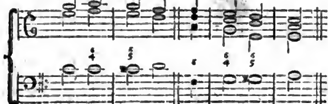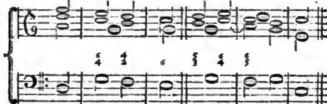


Der Baß bleibt zwar in beyden Fällen bey dem Herabtritte der Sexte und Quarte am gewöhnlichsten auf seiner Stufe liegen, der Akkord mag auf der Dominante oder auf der Tonika gemacht werden; dieses ist aber keinesweges nothwendig, sondern er kann, wenn der Akkord auf der Tonika und auf der Dominante gemacht wird, auch einen kleinen halben Ton steigen, wie bey Fig. 9 und 10, oder er kann, wenn der Akkord auf der Dominante vorkommt, eine Stufe abwärts treten und den Sekundenakkord formiren, wie bey Fig. 11 oder wie oben bey Fig. 7.
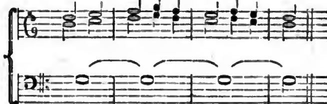
Zuweilen bleibt bey dem Herabtritte der Sexte die Quarte noch liegen, ehe sie ihren gewöhnlichen Fortschritt macht, und bildet, indem der Baß eine Stufe abwärts gehet, die Quinte des Quinsextenakkordes, wie bey Fig. 12, oder wie oben bey Fig. 8.
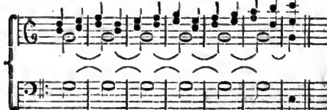
§. 137.
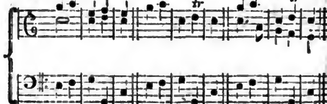
Obgleich Sexte und Quarte des Quartsextenakkordes gewöhnlich eine Stufe abwärts treten, so kommen dennoch auch oft Fälle vor, bey welchen sie beyde eine Stufe aufwärts fortgehen; und dies kann geschehen, wenn dabey die Grundstimme liegen bleibt, wie z. B. in den Sätzen bey Fig. 13 und 14. Zuweilen erfolgt dieser Hinaufstritt auch in solchen Fällen, wo kein eigentlicher Orgelpunkt, wie in den vorhergehenden bey Fig. 13 und 14 befindlichen Sätzen, vorhanden ist, wie z. E. bey Fig. 15. Dieses aufwärtsgehenden Fortschrittes der Quarte des Quartsextenakkordes bedienet man sich auch oft, wenn die Sexte des Akkordes im Satze nicht vorhanden ist, wie z. B. bey Fig. 16, 17 und 18; und diese Freiheit des Satzes ist daher entstanden, weil es ehedem gewöhnlich war, zu den meh-











mehresten Tonstücken den Generalbaß zu spielen, wobey der Generalbaßspieler die Sätze bey Fig. 15, 16, 17 und 18 so wie bey Fig. 19 vorträgt, wo Quarte und Sexte ihren ganz gewöhnlichen Fortgang haben.

§. 138.

Die Sexte und Quarte dieses Akkordes können gemeinschaftlich liegen bleiben, und vor ihrem stufenweisen Herabtritte erst in die Intervalle anderer Akkorde verwandelt werden, wie z. B. in den Sätzen bey Fig. 20, 21 und 22; oder sie können sich beyde stufen- oder sprungweis aufwärts bewegen, ehe ihr gewöhnlicher Fortgang erfolgt, wie bey Fig. 23, 24 und 25. Unter diese ungewöhnlichern Fälle gehören auch die Sätze bey Fig. 26, 27 und 28, in welchen sich entweder die Quarte allein, oder auch Sexte und Quarte gemeinschaftlich sprungweis fortbewegen, ohne daß in der Folge ihr gewöhnlicher stufenweiser Herabtritt vor sich gehet. Alle diese Fälle gehören jedoch blos in denjenigen ungebundenen Stil, den man insbesondere die galante Schreibart nennet.

An-

Fig. 18. Fig. 19.
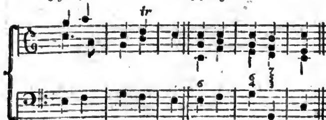


Fig. 20. Fig. 21.
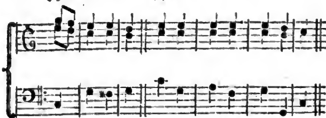


Fig. 22. Fig. 23.

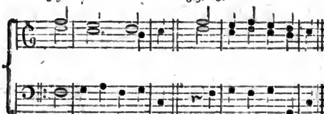


Fig. 24. Fig. 25.

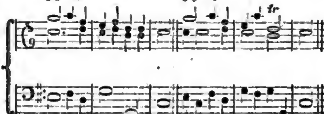


Fig. 26.
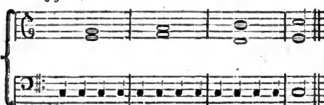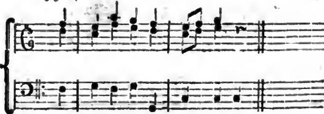


Fig. 27.



Anmerk. Obgleich der Quartsextenakkord nach §. 58. gewöhnlich nur auf der Tonika und Dominante der beyden Tonarten gemacht wird, so kommen dennoch hin und wieder auch einzelne Fälle vor, in welchen er auf der Untermediante gebraucht ist, wie bey Fig. 29. Bey Fig. 30 findet man ihn unmittelbar auf einander folgend auf der sechsten und fünften Tonstufe gebraucht.

§. 139.

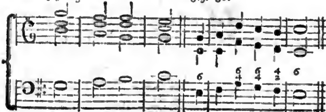
In dem vierstimmigen Satze wird zwar bey dem Gebrauche des Quartsextenakkordes gewöhnlich der Grundton verdoppelt; weil sich aber dabey Quarte und Sexte auch eine Stufe aufwärts fortbewegen können, so kann hin und wieder, wenn es zum bessern Fortgange der Stimmen gereicht, auch die Quarte oder Sexte verdoppelt werden, wenn das verdoppelte Intervall in der einen Stimme eine Stufe abwärts gehet, in der andern aber einen andern Fortschritt macht, wie bey Fig. 31 und 32. Zuweilen bedienet man sich der Verdoppelung der Quarte auch schon in einer dreystimmigen Komposition, wie man aus dem sehr bekannten Satze bey Fig. 33 siehet. Ist der Satz fünfstimmig, so können Sexte und Quarte gemeinschaftlich verdoppelt werden, wie bey Fig. 34.

§. 140.

Fig. 28.
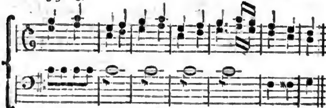


Fig. 29. Fig. 30.



oder
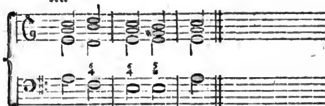


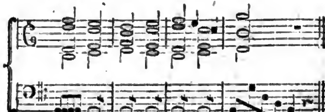
Fig. 31. Fig. 32.
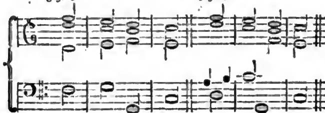


Fig. 33.
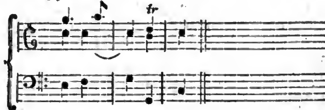


Fig. 34.



§. 140.

In der gebundenen Schreibart kommt der eigentliche Quartsextenakkord nur im Durchgange, oder im schwachen Taktheile vor; denn wenn in dieser Schreibart mit dem Grundtone Quarte und Sexte in dem Niederschlage des Taktes verbunden ist, pflegen beyde Intervalle vorher zu liegen, so daß der Akkord zum Terzdecimenakkorde mit der Undecime wird.

Anmerk. Wenn in dem doppelten Kontrapunkte in der Oktave die Quarte vorkommt, erscheint sie entweder als eigentliche Undecime, das heißt, sie liegt vorher, wie bey Fig. 35, oder sie kommt als umgekehrte Quinte zum Vorscheine, und in diesem Falle muß ihr Grundton, als Grundton der Terz, Sexte oder Oktave, vorher liegen. In allen drey Fällen tritt sie eigentlich eine Stufe abwärts, wie bey Fig. 36, 37 und 38, ob sie gleich vor diesem Herabtritte, so wie bey Fig. 36 und 37, eine andere Tonstufe im Durchgange berührt; zuweilen tritt sie aber auch, selbst im doppelten Kontrapunkte, eine Stufe aufwärts, wie bey Fig. 39.

Zweyter Abschnitt.

Von der Fortschreitung und von dem Gebrauche der Dissonanzen.

§. 141.

Bey dem Gebrauche der Dissonanzen hat man auf drey Stücke zu sehen, nemlich auf die Vorbereitung, auf den Anschlag und auf die Auflösung derselben.

Eine Dissonanz vorbereiten heißt nichts anders, als denjenigen Ton einer Stimme, der als Dissonanz erscheinen soll, in eben derselben Stimme unmittelbar vorher als eine Konsonanz hören lassen. So erscheint z. B. der Ton c bey Fig. 1 erst als Terz gegen den Grundton a, bevor er in dem unmittelbar darauf folgenden Akkorde durch den Eintritt des Grundtones d zur Septime wird. Eben so liegt dieser Ton bey Fig. 2 als Oktave des Grundtones, und bey Fig. 3 als Grundton des Dreyklanges vorher, ehe er bey Fig. 2 als Undecime, und bey Fig. 3 als die Dissonanz des Sekundenakkordes zum Vorscheine kommt.

Un-

Fig. 35. Fig. 36. Fig. 37.
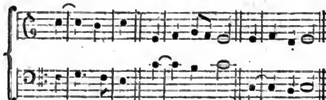


Fig. 38. Fig. 39.
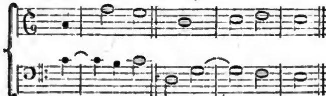


Fig. 1. Fig. 2.

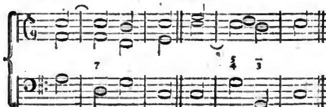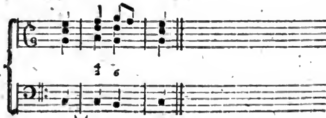


Fig. 3.



Unter dem Anschlage der Dissonanz verstehet man den Eintritt desjenigen Tones einer Stimme, durch welchen der in einer andern Stimme vorherliegende oder vorbereitete Ton zur Dissonanz wird. Daher nennet man z. B. bey Fig. 1 den Eintritt des Grundtones d, durch welchen der auf seiner Stufe liegen bleibende Ton c als Septime erscheint, den Anschlag der Dissonanz, obgleich dabey der vorbereitete Ton selbst nicht wieder von neuem anschlägt, sondern nur durch den Eintritt des Tones d zur Septime wird.

Die Auflösung einer Dissonanz bestehet endlich darin, daß derjenige Ton, der in dieser oder jener Stimme als eine Dissonanz erschienen ist, in eben derselben Stimme in dem folgenden Akkorde eine Stufe der Tonleiter abwärts (bey einigen dissonirenden Intervallen eine Stufe aufwarts) tritt, und daß sich dieser abwärts tretende Ton als eine Konsonanz hören läßt. So tritt z. B. die Septime bey Fig. 1, oder die Undecime bey Fig. 2, eine Stufe herab in den Ton h, und läßt sich gegen die Grundstimme als eine Konsonanz hören.

§. 142.

Die Vorbereitung ist deswegen nöthig, damit die Härte der Dissonanzen, zumal bey ihrem häufigern Gebrauche in der gebundenen Schreibart, oder überhaupt bey stark verwickelter Harmonie, dadurch gemildert werde; denn die Erfahrung lehret, daß zwey gegen einander dissonirende Töne, z. B. die Töne d e, wenn sie, wie bey Fig. 4, unvorbereitet angeschlagen werden, weit härter und unangenehmer auf unser Ohr wirken, als wenn einer derselben als Konsonanz vorher liegt, wie bey Fig. 5 und 6.

§. 143.

Geschiehet die Vorbereitung in dem Aufschlage oder in der schwachen Zeit des Taktes, so daß der Anschlag der Dissonanz in dem unmittelbar darauf folgenden Niederschlage oder guten Theile des Taktes erfolgt, wie bey Fig. 1, 2 und 3, so pflegt man zu sagen, die Dissonanz sey regulär oder förmlich ausgeführt; geschiehet aber das Gegentheil, das heißt, fällt die Vorbereitung der Dissonanz auf die gute, der Anschlag derselben aber auf die schwache Zeit des Taktes, wie bey Fig. 7 und 8, so sagt man, die Dissonanz sey im Durchgange gebraucht, *) und in diesem Falle erlaubt die Grammatik in dem gebundenen Stile bey verschiedenen Dissonanzen einige Freiheiten in Hinsicht auf die Vorbereitung derselben, die wir in der Folge werden kennen lernen.

§. 144.

Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.
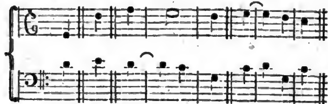


Fig. 7.

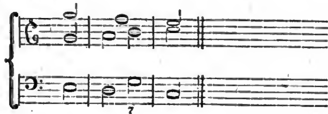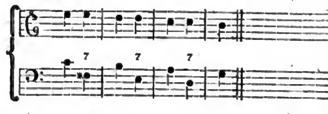


Fig. 8.
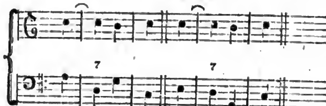


*) Mit diesem Gebrauche der Dissonanzen in dem Aufschlage des Taktes darf man den Gebrauch der sogenannten durchgehenden Noten nicht verwechseln, die nicht zur Harmonie gehören, sondern nur zur Bildung der Melodie der Figuratmusik dienen, und von welchen in der Folge in einem besondern Abschnitte gehandelt werden soll.
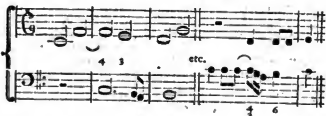
§. 144.
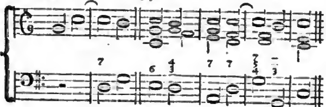
Die Vorbereitung einer jeden Dissonanz kann vermittelst aller konsonirenden Intervallen (die Quarte ausgenommen) ohne alle Einschränkung geschehen; so findet man z. B. die Septime bey Fig. 9 durch die Oktave, bey Fig. 10 durch die Quinte, bey Fig. 11 durch die Terz, und bey Fig. 12 durch die Sexte vorbereitet.
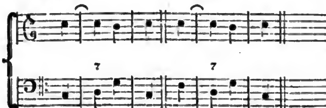
Zuweilen bestehet die Vorbereitung einer Dissonanz auch aus einem einzelnen Tone, der zwar als einzelner Ton, aus Mangel eines andern damit verbundenen Tones, kein konsonirendes Intervall ausmachen kann, der aber, weil er vorherliegt, dennoch die Dissonanz gehörig vorbereitet, wie z. B. bey Fig. 13, 14 und 15.

Anmerk. So lange die Quarte, so wie in dem Quartsextenakkorde, selbst einem eingeschränkten Fortgange unterworfen ist, kann sie nicht zur Vorbereitung einer Dissonanz gebraucht werden. Kommt sie hingegen als umgekehrte Quinte in einem dissonirenden Akkorde vor, wo ihr Fortgang nicht eingeschränkt ist, dann ist sie auch zur Vorbereitung der Dissonanzen geschickt, wie z. B. bey Fig. 16, wo sie als Quarte des Terzquartenakkordes die Septime vorbereitet. Es kommen zwar oft im Satze Fälle vor, bey welchen die Quarte des Quartsextenakkordes die Vorbereitung einer Dissonanz zu machen scheint, wie z. B. bey Fig. 17 und 18. In diesen Sätzen ist aber genau genommen keine eigentliche Vorbereitung vermittelst der Quarte vorhanden, sondern die Quarte wird nur vor ihrem gewöhnlichen stufenweisen Herabtritte bey Fig. 17 zur Quinte des Quintsextenakkordes, und bey Fig. 18 zur Septime. Hätte es mit dieser Ansicht der Sache nicht seine Richtigkeit, so würde man behaupten können, daß, z. B. so wie bey Fig.
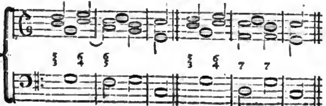










Fig. 19, auch eine Dissonanz zur Vorbereitung einer andern gebraucht werden könne. Allein in dem Satze bey Fig. 19 ist die Undecime nicht durch die Septime vorbereitet, sondern die Septime des Dominantenakkordes tritt im Aufschlage frey ein, und wird in dem darauf folgenden Akkorde erst zur Undecime, ehe ihre gewöhnliche Auflösung erfolgt.

§. 145.

Wenn in der gebundenen Schreibart eine Dissonanz förmlich aufgeführt oder in der guten Taktzeit gebraucht wird, leidet die Regel, daß sie vorbereitet seyn muß, keine Ausnahme. Jedoch erlaubt es die Grammatik des Satzes, daß bey dem Gebrauche solcher dissonirenden Akkorde, welche die verminderte Quinte, die übermäßige Quarte, oder die Septime des Dominantenakkordes, als eine Nebendissonanz enthalten, diese Nebendissonanz ohne Vorbereitung eintreten darf, wenn die Hauptdissonanz gehörig vorherliegt. Daher kann bey Fig. 20 die Septime im Niederschlage des Taktes auch in der gebundenen Schreibart frey eintreten, weil die Undecime als Hauptdissonanz gehörig vorbereitet ist.

Werden hingegen die Dissonanzen in der gebundenen Schreibart in der schwachen Taktzeit oder im Durchgange gebraucht, so können die vorhin genannten dissonirenden Intervalle frey eintreten, wenn sie auch keine bloße Nebendissonanz ausmachen. So tritt z. B. hin und wieder, so wie bey Fig. 19, die Septime des Dominantenakkordes auch in dem gebundenen Stile frey ein, wenn sie im Durchgange gebraucht wird.

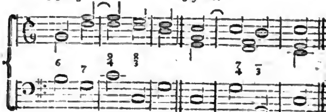
§. 146.

In der freyen Schreibart müssen die mehresten Dissonanzen ebenfalls vorbereitet werden, obgleich ihr Anschlag gemeiniglich in einer andern Form erscheinet, als im gebundenen Stile. Der freye Eintritt, und zwar sowohl in der guten als schwachen Taktzeit, ist in dieser Schreibart nur folgenden Dissonanzen erlaubt;

1) der verminderten Quinte mit ihrer Umkehrung in die übermäßige Quarte;
2) der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte;
3) der übermäßigen Sexte;
4) der kleinen Septime des Dominantenakkordes nebst denjenigen Intervallen, die in den drey Umkehrungen dieses Akkordes die Septime ihres Stammakkordes vorstellen;
5) der kleinen Septime in Begleitung der kleinen Terz und verminderten Quinte auf dem unterhalben Tone der harten, oder auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, nebst den Intervallen, welche in den Umkehrungen des Akkordes die Septime vorstellen, und
6) dem Akkorde der verminderten Septime auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart, nebst seinen Umkehrungen. Hierzu muß anjezt noch
7) der freye Eintritt der None auf der Dominante beyder Tonarten gerechnet werden.

Alle übrigen Dissonanzen sind auch in der ungebundenen Schreibart der Nothwendigkeit der Vorbereitung unterworfen.

Anmerk. Weil die drey Septimenakkorde, die mit ihren Umkehrungen in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung eintreten können, diejenigen sind, deren Intervalle unter sich eine verminderte Quinte enthalten, *) und weil die verminderte Quinte in der Umkehrung zu einer übermäßigen Quarte wird, so darf man bey dem Gebrauche der Septimen- Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkorde in der freyen Schreibart nur Acht haben, ob ein solcher Akkord eine verminderte Quinte oder übermäßige Quarte in sich begreift, um zu entscheiden, ob sein dissonirendes Intervall frey anschlagen kann, oder ob es vorbereitet werden muß. So kann z. B. der Terzquarten- als



*) In dem Dominantenakkorde ist diese verminderte Quinte zwischen der Septime und Terz vorhanden.

akkord d f g h, oder der Quintsextenakkord h d f gis frey eintreten, weil jener in den Tönen f h eine übermäßige Quarte, dieser aber in h f eine verminderte Quinte enthält.

§. 147.

Der angehende Kontrapunktist darf sich an den so eben vorgetragenen Regeln der Vorbereitung nicht durch solche einzelne Stellen eines Tonstückes irre machen lassen, deren Gebrauch sich auf den sogenannten Orgelpunkt gründet, den wir erst in dem Verfolge dieses Kapitels werden kennen lernen. Bey einem solchen Orgelpunkte bleibt die Dominante oder die Tonika derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, in der Grundstimme (zuweilen auch in einer der Oberstimmen) einige Zeit auf ihrer Tonstufe unverändert liegen, während die übrigen Stimmen eine harmonische Verwicklung der Töne um diesen liegen bleibenden Ton bilden. Bey solchen Sätzen werden die mehresten Dissonanzen in Ansehung ihrer Vorbereitung irregulär behandelt, das heißt, es wird dabey nicht so, wie es in dem gewöhnlichern Satze geschiehet, das dissonirende Ende derselben vorbereitet, sondern es liegt nur das konsonirende Ende derselben vorher, wie bey Fig. 21, wo im zweyten Takte die None und große Septime zusammen frey anschlagen, weil der Grundton beyder Dissonanzen in der Grundstimme vorherliegt.

Diese Setzart hat die Veranlassung gegeben, daß man auch oft bey solchen Stellen einer Komposition, wo kein förmlicher Orgelpunkt vorhanden ist, das dissonirende Ende einer Dissonanz frey eintreten läßt, wenn das konsonirende Ende derselben vorherliegt, wie bey Fig. 22, 23 und 24.

§. 148.

In der freyen Schreibart wird zuweilen die Vorbereitung einer solchen Dissonanz, die nicht frey eintreten darf, dergestalt versteckt, daß sie in den vorhandenen Stimmen gar nicht zum Vorscheine kommt, sondern nur in dem der Dissonanz unmittelbar vorhergehenden Akkorde enthalten ist. So tritt z. B. bey Fig. 25 die Undecime, und bey Fig. 26, im lezten Takte, die Septime frey ein, weil der Ton c, durch welchen beyde Dissonanzen vorbereitet seyn sollten, in dem vorhergehenden Akkorde enthalten ist.

Anmerk. So nothwendig es ist, den Anfänger mit solchen Sätzen, die sich als Ausnahmen der allgemeinen Regel behaupten, bekannt zu machen, damit er nicht, im Falle sie ihm aufstoßen, an der Regel selbst irre gemacht werde, so ist ihm dennoch zu rathen, sich solcher ungewöhnlichern Ausnahmen in den kontrapunktischen Uebungen nicht eher zu bedienen, bis er in der strengern Befolgung der Regel schon einige Fertigkeit erlangt hat.

§. 149.

Bey dem Anschlage der Dissonanzen ist blos zu bemerken:

1) daß in der gebundenenen Schreibart die regulär aufgeführte Dissonanz nach der Vorbereitung nicht von neuem an-

Fig. 21. Fig. 22.
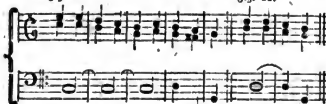


Fig. 23. Fig. 24.
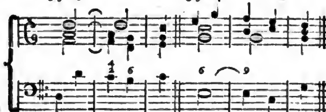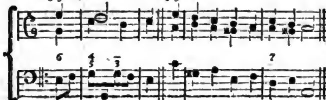


Fig. 25. Fig. 26.



angeschlagen werden, sondern jederzeit an die sie vorbereitende Note gebunden, erscheinen soll. Diese Regel leidet jedoch hin und wieder, besonders in der Vokalmusik, eine Ausnahme. So wird es z. B. nicht für fehlerhaft gehalten, wenn in der Singfuge, wegen der schicklichen Unterlegung der Sylben des Textes, zuweilen die vorbereitende und dissonirende Note nicht in gebundener Form gebraucht wird, wie z. B. bey Fig. 27, wo im dritten Takte die Septime, wegen der Beschaffenheit und der Art der Unterlegung des Textes, mit wiederholtem Anschlage gebraucht ist. Werden aber die Singstimmen der Fuge von Instrumenten unterstützt, so läßt man in solchen Fällen in der Instrumentalstimme die Bindung nicht gern weg, und sezt diese Stimme so, wie bey Fig. 28, weil sich bey dem Gebrauche der Bindung das harmonische Gewebe der Töne besser in einander schlingt;

2) daß in der freyen oder ungebundenen Schreibart die vorbereitete Dissonanz gemeiniglich mit wiederholtem Anschlage, wie bey Fig. 29, gebraucht wird, ob es gleich keinesweges fehlerhaft ist, wenn sie auch in dieser Schreibart an die sie vorbereitende Note gebunden erscheint.

Anmerk. Wenn das Zusammenbinden der Dissonanz und ihrer Vorbereitung nicht so, wie bey Fig. 30, in der Form einer einzigen Note dargestellet werden kann, sondern vermittelst des Bindungszeichens, wie in den vorhergehenden Beyspielen, hervorgebracht werden muß, darf die vorbereitende Note am Werthe nicht geringer seyn, als die dissonirende, weil widrigen Falls (besonders in der Singkomposition) ein unangenehmes Hinken in der Melodie entstehet, wie z. B. bey Fig. 31. Ist hingegen keine Bindung vorhanden, so kann die vorbereitende Note ohne Uebelstand von geringerm Werthe seyn, als die dissonirende, wie z. B. bey Fig. 32.

§. 150.

Weil über die Vorbereitung und über den Anschlag der Dissonanzen nichts wichtiges mehr zu bemerken übrig ist, wenden wir uns zu der Auflösung derselben. Sie bestehet nach §. 141. darin, daß das dissonirende Ende des Intervalles eine Stufe der Tonleiter abwärts, bey einigen Dissonanzen aber eine Stufe aufwärts, tritt, und daß dieser sich eine Stufe auf- oder abwärts fortbewegende Ton als eine Konsonanz erscheinet. Dieses Verfahren ist deswegen nothwendig, weil durch den Eintritt einer Dissonanz das Gefühl der nähern Beziehungen der Töne, oder das Gefühl des höhern Grades des Wohllautes unterbrochen, und dadurch eine gewisse Art von Verlangen nach der Wiederkehr dieses höhern Wohllautes erregt

Fig. 27.
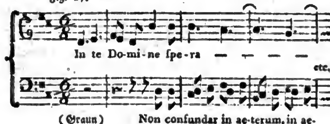


Fig. 28.



Fig. 29. Fig. 30.
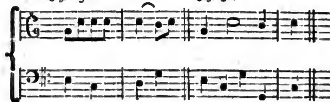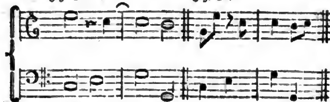


Fig. 31. Fig. 32.



(schlecht)

regt wird. Daß dieses Verlangen auf keine schicklichere Art, als vermittelst des Prozesses, den man die Auflösung nennet, gestillet werden kann, zeigen uns vorzüglich solche dissonirende Sätze, in welchen die förmlich ausgeführten Dissonanzen auf ihrem eigenen Grundtone aufgelöset werden, wie z. B. bey Fig. 33. Bey einem solchen Satze springt es ins Auge, daß der auflösende Ton ein solcher Ton ist, den das Ohr nach Maasgabe des Grundtones, gleich bey dem Eintritte dieses Grundtones erwartete, der aber vor seiner wirklichen Erscheinung durch den vorhergehenden Ton aufgehalten wird, und durch diese Aufhaltung das vorhin erwähnte Verlangen erregt. In diesem Falle ist also die Auflösung weiter nichts, als die Folge des aufgehaltenen Tones, der eigentlich mit seinem Grundtone zugleich hätte eintreten sollen.
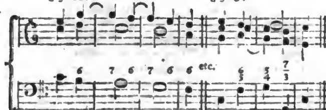
Anmerk. Ehe wir zu der Auflösung der verschiedenen Arten und Gattungen der Intervallen, und zu dem Gebrauche derjenigen Akkorde, in welchen sie enthalten sind, übergehen, ist es, um die Beschaffenheit einiger hin und wieder vorkommenden Beyspiele richtig zu beurtheilen, nothwendig, hier über den Prozeß der Auflösung einstweilen nachfolgendes im Voraus zu bemerken;
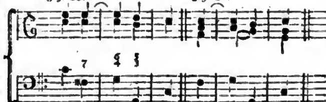
1) daß eine Dissonanz vor ihrer Auflösung, und zwar dieser Auflösung unbeschadet, in eine andere Art der Dissonanzen umgeformt werden kann. So wird z. B. bey Fig. 34, die in der Mittelstimme enthaltene Quinte des Quintsextenakkordes im zweyten Takte erst zur Undecime, ehe die Auflösung erfolgt. Bey Fig. 35 hingegen verwandeln sich Septime und verminderte Quinte vor ihrer Auflösung in die Terzdecime und Undecime;

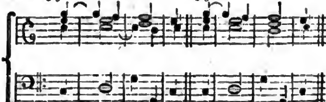
2) daß in solchen dissonirenden Akkorden, welche zwey oder drey Dissonanzen enthalten, die entweder nicht alle zugleich aufgelöset werden können, oder bey deren Gebrauche man mit Vorsatz nicht alle zugleich auflösen will, jederzeit die Hauptdissonanz zuerst aufgelöset werden muß, ehe die Auflösung der übrigen erfolgt. Daher kann z. B. bey dem Gebrauche des Undecimenakkordes mit der None und kleinen Septime keinesweges die None, und noch weniger die Septime, eher als die Undecime aufgelöset werden. Wird aber die Undecime, als Hauptdissonanz zuerst aufgelöset, so kann die None, ob sie gleich gemeiniglich mit der Undecime zugleich resolvirt zu werden pflegt, wie bey Fig. 36, auch in Gesellschaft der Septime liegen bleiben, und ihre Auflösung erst in dem folgenden Akkorde verrichten, wie bey Fig. 37. Eben so verhält es sich auch nach der Auflösung der Undecime mit der None und Septime, wenn beyde nicht so, wie bey Fig. 38, zusammen, sondern einzeln, aufgelöset werden sollen. In diesem lezten Falle kann die Septime, weil sie in Gesellschaft der None nur Nebendissonanz ist, niemals eher resolvirt werden, als die None. Daher wird in dem Satze bey Fig. 37 zuerst die Undecime, hernach die None, und zulezt auch die Septime aufgelößt.

§. 151.

So wie jede Dissonanz vermittelst aller konsonirenden Intervallen (die Quarte, wegen ihres eingeschränkten Fortganges,
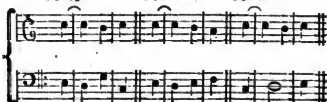






ges, ausgenommen) ohne Einschränkung vorbereitet werden kann, eben so kann sie auch in alle diese Konsonanzen aufgelöset werden, so lange dieser oder jener Art der Auflösung keine Regel der Fortbewegung der vollkommenen Konsonanzen in den Weg tritt. *) Daher kann z. B. die Septime aufgelöset werden:
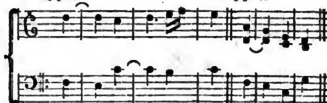
1) in die Terz, wenn sich die Grundstimme eine Quarte aufwärts, oder eine Quinte abwärts bewegt, wie bey Fig. 39;
2) in die Quinte, wenn der Baß eine Stufe steigt, wie bey Fig. 40;
3) in die Sexte, wenn der Baß bey der Auflösung auf seiner Tonstufe liegen bleibt, wie bey Fig. 41;
4) in die Oktave, wenn der Baß eine Sexte steigt oder eine Terz fällt, wie bey Fig. 42 und 43. In dem letzten Falle, wenn nemlich die Grundstimme eine Terz abwärts tritt, kann diese Auflösung nur gebraucht werden, wenn im drey- oder vierstimmigen Satze die Septime in der Mittelstimme enthalten ist, wie bey Fig. 43, weil die dabey vorkommenden verdeckten Oktaven zwischen der Oberstimme und dem Basse, wie bey Fig. 44, nicht Statt finden können.
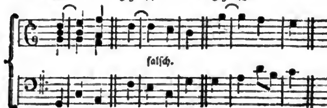
§. 152.

Man läßt es bey dem Gebrauche der Dissonanzen nicht jederzeit dabey bewenden, sie in eine Konsonanz aufzulösen, sondern man versteckt auch zuweilen denjenigen Ton, wodurch der um eine Stufe herabtretende und die Dissonanz auflösende Ton zur Konsonanz wird, dergestalt, daß er bey der Auflösung gar nicht zum Gehör kommt, und daß statt desselben ein anderer Ton, der eigentlich nach der Auflösung nur im Nachschlage erscheinen sollte, angeschlagen wird, so, daß die Dissonanz in eine andere Dissonanz auflöset, die in der Folge wieder auf die ihr eigenthümliche Art aufgelöset werden muß. Man nennet dieses Verfahren die Vorausnahme einer durchgehenden Note, oder die Verwechslung des Nachschlages mit dem Anschlage.

Ein Beyspiel wird dieses deutlicher machen. In dem Satze bey Fig. 45 enthält die Grundstimme nach dem Tone d, auf welchem die Septime in die Terz auflöset, den nachschlagenden oder durchgehenden Ton h. Wird nun der Grundton d, auf wel-







*) Es ist nemlich schon weiter oben erinnert worden, daß die Dissonanzen, ob sie gleich wegen der Nothwendigkeit ihrer Auflösung ihren eigenen bestimmten Fortschritt haben, dennoch auch zugleich den Regeln der Fortschreitung der Konsonanzen unterworfen sind, weil sie gegen dieses oder jenes Intervall ihres Akkordes eine Konsonanz ausmachen. So bildet z. B. in dem Septimenakkorde h d f a die Septime a gegen die Terz d eine Quinte; wollte man nun, wenn die Septime in der Oberstimme enthalten ist, und ihre Auflösung in die Quinte geschiehet, die Terz d herunter in den Ton c treten lassen, als

a g
f e
d c
h c, so würden zwischen der Oberstimme und zwischen dem Tenor zwey Quinten zum Vorscheine kommen, welche eben so fehlerhaft sind, als wenn sie aus der Verbindung zweyer konsonirenden Akkorde hervorgegangen wären.
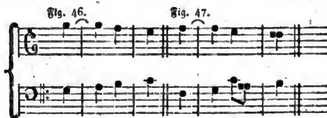
welchem die eigentliche Auflösung vor sich gehet, ausgelassen, und statt desselben gleich der nachschlagende Ton h gesezt, wie bey Fig. 46, so löset die Septime vermittelst der Vorausnahme der durchgehenden Note auf eine uneigentliche Art in die verminderte Quinte auf. Eben so verhält es sich auch bey Fig. 47, wo vermittelst des nachschlagenden Tones als die Halbkadenz der Tonart e moll herbeygeführet, und durch das Auslassen des Grundtones c, auf welchem die Septime eigentlich auflösen sollte, der Saz bey Fig. 48 zum Vorscheine gebracht wird. Auf ähnliche Art kann die Septime auch, so wie bey Fig. 49, anstatt wie bey Fig. 50, in die übermäßige Quarte, oder so wie bey Fig. 51, anstatt wie bey Fig. 52, in eine andere Septime aufgelöset werden.
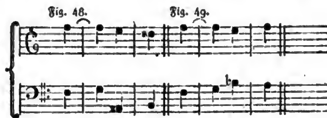
Weil aber bey der Auflösung einer Dissonanz nicht jede durchgehende Note ohne Unterschied statt des Anschlages gesezt, und vermittelst dieses Verfahrens eine uneigentliche Auflösung herbeygeführet werden kann, und weil die Lehrbücher der Sezkunst nicht bestimmen, unter welchen Umständen eine solche Vorausnahme der durchgehenden Note Statt finden kann, so ist es um so nöthiger, die Bedingungen zu untersuchen, die zu einer solchen uneigentlichen Auflösung erforderlich sind.
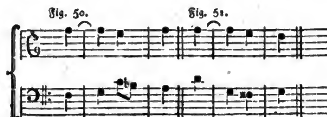
Gesezt, man wollte bey dem Gebrauche des Sazes bey Fig. 53 den Grundton c weglassen, und den nachschlagenden Ton f anstatt des Anschlages setzen, wie bey Fig. 54, so lehret die Erfahrung, daß unser Ohr diesen Saz als unrichtig verwirft. Warum kann aber in diesem Falle (so wie in vielen andern Fällen) der Nachschlag nicht eben so gut, wie in den vorhergehenden Säzen, statt des Anschlages gesezt werden?

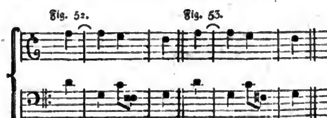
Bey Fig. 45, 47, 50 und 52 bilden die nachschlagenden Noten, die bey Fig. 46, 48, 49 und 51 anstatt des Anschlages gesezt worden sind, gegen den die Dissonanz auflösenden Ton solche dissonirende Intervalle, und setzen (wenn sie ihre eigene Harmonie erhalten sollten) solche dissonirende Akkorde voraus, die in der ungebundenen Schreibart in jedem Takttheile ohne Vorbereitung eintreten können. *) Bey Fig. 53 hingegen würde der durchgehende Ton f den Septimenakkord f a c e bekommen, welcher in der freyen Schreibart nicht ohne Vor-

*) Bey Fig. 45 würde nemlich der durchgehende Ton h den Quintsextenakkord h d f g, bey Fig. 50 der durchgehende Ton h den Sekundenakkord h c e g, und bey Fig. 52 der durchgehende Ton fis den Septimenakkord fis a c e erhalten, und alle diese Akkorde können in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung angeschlagen werden.









Vorbereitung angeschlagen werden kann: und eben daher widersezt sich unser Ohr dem Satze bey Fig. 54, wo dieser Akkord ohne Vorbereitung anschlägt.

Bey der Auflösung der Dissonanzen kann demnach, wenn sie auf eine uneigentliche Art in ein anderes dissonirendes Intervall geschehen soll, nur in dem Falle die Vorausnahme einer durchgehenden Note Statt finden, wenn diese durchgehende Note gegen den die Dissonanz auflösenden Ton ein solches dissonirendes Intervall ausmacht, und einen solchen dissonirenden Akkord bildet, der in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung eintreten darf.

Um uns von der Richtigkeit dieses Grundsatzes zu überzeugen, wollen wir, weil in dem Satze bey Fig. 54 eine große Septime vorhanden ist, die auch in der freyen Schreibart nicht frey eintreten kann, den Versuch der Vorausnahme der durchgehenden Note mit einem andern Akkorde der kleinen Septime machen, als mit demjenigen, der schon in dem Satze bey Fig 51 enthalten ist. Wollte man bey dem Gebrauche des Satzes bey a in der 55sten Figur den Nachschlag statt des Anschlages setzen, so würde man wieder einen Satz erhalten, wider welchen sich unser Ohr empöret, wie bey b, weil in diesem Falle auf den nachschlagenden Ton d der Septimenakkord d f a c fällt, der nicht frey eintreten kann. Sobald dieser Satz aber drey- oder vierstimmig ausgeübt werden soll, in welchem Falle er Gelegenheit giebt, daß mit diesem nachschlagenden Tone d die große Terz fis in einer Mittelstimme verbunden werden kann, wie bey c, sobald hat unser Gefühl wider die Vorausnahme des Tones d nichts einzuwenden, weil der Septimenakkord d fis a c ohne Vorbereitung angeschlagen werden kann.

§. 153.

So wie in dem Orgelpunkte oder bey liegendem Basse die Dissonanzen irregulär vorbereitet werden können, eben so werden sie in einem solchen Satze auch oft irregulär aufgelöset, das heißt, sie treten, anstatt eine Stufe abwärts zu gehen, eine Stufe über sich, wie z. B. die None in dem oben bey Fig. 21 angezeigten Satze.
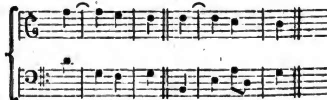
Erster Absatz.
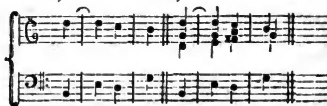
Von der Fortbewegung der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, und von dem Gebrauche des verminderten Dreyklanges und seiner Umkehrungen.

§. 154.

Wenn die verminderte Quinte in der gebundenen Schreibart weder im Durchgange gebraucht, noch als Nebendissonanz eines dissonirenden Akkordes in dem Niederschlage des Taktes frey angeschlagen, sondern an und für sich selbst als die Dissonanz des verminderten Dreyklanges förmlich aufgeführet wird, muß sie jederzeit vorbereitet und aufgelöset werden. In diesem Falle geschiehet die Auflösung am gewöhnlichsten in die Terz, wenn dabey der Baß eine Stufe steigt, wie bey Fig. 1. Sie verträgt aber auch folgende ungewöhnlichere Auflösungen, und zwar,

1) in
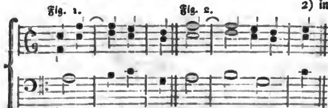




1) in die Sexte, wenn der Baß eine Terz abwärts tritt, wie bey Fig. 2 und 3;
2) in die Oktave, wenn die Grundstimme eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, wie bey Fig. 4; und
3) vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note kann sie auch aufgelöset werden, a) in die übermäßige Quarte, wie bey Fig. 5, b) in die Septime, wie bey Fig. 6 und 7, und c) in eine andere verminderte Quinte, wie bey Fig. 8.
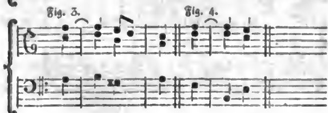
Zuweilen läßt man sie auch, vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note, einen kleinen halben Ton über sich steigen, wie bey Fig. 9.
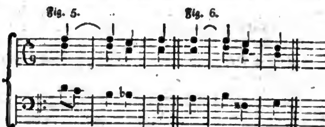
§. 155.

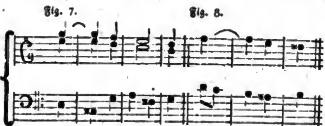
So wie es in der gebundenen Schreibart mit der verminderten Quinte gehalten wird, eben so muß es auch mit ihrer Umkehrung in die übermäßige Quarte gehalten werden. Weil nun bey der übermäßigen Quarte der Grundton das dissonirende Ende dieses Intervalles ist, so wird der Grundton desselben auch vorbereitet und aufgelöset. Die gewöhnlichste Auflösung geschiehet in die Sexte, wenn bey dem stufenweisen Herabtritte des Grundtones die Oberstimme eine Stufe steigt, wie bey Fig. 10. Sie kann aber auch aufgelöset werden,
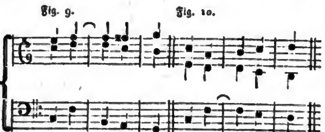
1) in die Terz, wenn die Oberstimme eine Terz fällt oder eine Sexte steigt, wie bey Fig. 11 und 12,
2) in
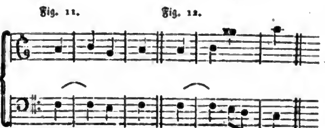












2) in die Oktave, wenn die Oberstimme eine Quarte steigt, wie bey Fig. 13, und

3) vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note in der Oberstimme, a) in die verminderte Quinte, (wie bey Fig. 14, und b) in eine ander übermäßige Quarte, wie bey Fig. 15.

Zuweilen läßt man den Grundton der übermäßigen Quarte auch vermittelst einer vorausgenommenen durchgehenden Note einen kleinen halben Ton steigen, wie bey Fig. 16.

Anmerk. Man pflegt gemeinigilch zu sagen, daß die übermäßigen Intervalle aufwärts aufgelöset werden. Allein aus diesem allgemein abgefaßten Ausspruche gehen falsche Ansichten dee Auflösung verschiedenee übermäßigen Intervallen hervor; denn im Satze wird nur die übermäßige Quinte, die übermäßige Terz, und die auf der kleinen sechsten Tonstufe der weichen Tonart vorkommende übermäßige None, über sich aufgelöset. Die übrigen in der Harmonie gebeäuchlicher übeemäßigen Intervalle hingegen, nemlich die übermäßige Quarte, die übermäßige Sekunde und die übermäßige Sexte, müssen abwärts aufgelöset werden.

Wenn man z. B. sagt, die kleine Septime werde abwärts aufgelöset, so will man dadurch blos den Weg bezeichnen, welchen der dissonieende Terminus dieses Intervalles nehmen muß, ohne dabey die Art der Fortbewegung des konsonirenden Terminus des Intervalles zu bestimmen.
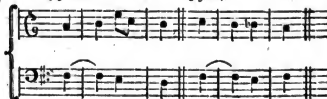
Sobald nun behauptet wird, die übermäßige Quarte löse bey ihrer Resolution in die Sexte, wie bey Fig. 10, aufwärts auf, sobald entstehet durch diesen Ausspruch eine falsche Ansicht dieser Auflösung, weil dabey der konsonirende Teeminus des Intervalles mit dem dissonirenden verwechselt wird. Bey der Auflösung der übeemäßigen Quarte f h bey Fig. 10, tritt zwar der Ton h eine Stufe über sich; allein von dem Fortschritte des Tones h kann und darf hierbey (dem Vorhergehenden zu Folge,) gar nicht die Rede seyn, weil bey f h nicht die übermäßige Quarte h, sondern der Grundton f, der dissonirende Terminus des Intervalles ist, welchee der Auflösung unterworfen weeden muß. Denn so, wie bey der Umkehrung der Septime g f in die Sekunde f g, nicht die Sekunde g, sondern der Grundton f, den dissonirenden Ton des Intervalles ausmacht, eben so ist bey der Umkehrung der veeminderten Quinte h f in die übermäßige Quarte f h, nicht die übermäßige Quaete h, sondern ihr Geundton f, der dissonirende Ton, welcher die Auflösung verrichten muß. Weil nun dieser Ton f (als dissonirender Geundton der übermäßigen Quarte f h) nicht allein bey der gewöhnlichsten Auflösung dieses Intervalles bey Fig. 10, sondern auch bey den weniger gewöhnlichen Auflösungen, die bey Fig. 11, 12, 13, 14 und 15 enthalten sind, eine Stufe abwärts treten muß, wobey sich der Ton h bald auf- bald abwärts fortbewegen kann; so ist es augenscheinlich, daß die übermäßige Quarte nicht aufwärts, sondern abwärts aufgelöset wird.
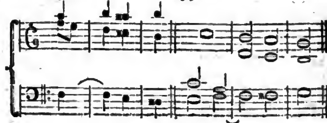
Eben so veehält es sich auch bey der übermäßigen Sekunde. Wenn die verminderte Septime gis f in die übermäßige Sekunde f gis umgekehrt wied, so ist nicht die Sekunde gis, sondern ihr Grundton f, der dissonirende Ton des Intervalles, welchee der Auflösung bedarf. Weil nun der Grundton dieser Sekunde jederzeit eine Stufe abwärts auflösen muß, die Sekunde hingegen sich dabey, so wie bey Fig. 17, sprungweis fortbewegen kann, so löset die übermäßige Sekunde, so wie die große und kleine, eine Stufe abwäets auf.

Von der übermäßigen Sexte soll weiter unten gehandelt werden.

§. 156.

In dem Sextenakkorde, der von dem verminderten Dreyklange abstammt, dissoniret die kleine Terz gegen die große Sex-





Sexte, und zwar nach Beschaffenheit der Lage der Oberstimmen entweder in der Form einer übermäßigen Quarte, wie in der Lage d f h, oder in der Form der verminderten Quinte, wie in d h f. Wird nun diese Terz in der gebundenen Schreibart in einem dreystimmigen Satze *) als eine förmliche Dissonanz aufgeführt, so wird sie eben so, wie die verminderte Quinte oder übermäßige Quarte vorbereitet, und eine Stufe abwärts aufgelöset, wie bey Fig. 18 und 19.

§. 157.

In der ungebundenen Schreibart hat es mit dem Gebrauche des verminderten Dreyklanges und seiner beyden Umkehrungen sehr oft eine ganz andere Bewandniß, denn obgleich der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone der harten Tonart von dem verminderten Dreyklange auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, an und für sich betrachtet, ganz und gar nicht verschieden ist, so gehet dennoch aus den Eigenthümlichkeiten dieser beyden Tonstufen ein Unterschied dieses Akkordes hervor, der für den Gebrauch desselben sehr wichtig wird.

In der harten Tonart c ist der Ton h, auf welchem der verminderte Dreyklang seinen Sitz hat, der unterhalbe Ton der Tonart, der als Leitton eigentlich in seine Tonika tritt, und den Dreyklang derselben herbeyführet, als:

f	e
d	c
h	c.

Der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone der harten Tonart ist daher immer der Vorlaufer oder Ankündiger des Dreyklanges der Tonika, und die Folge dieser beyden Akkorde enthält die in das Innere der Tonart eingreifende Eigenthümlichkeit, daß sich dabey die beyden halben Töne der Tonart gegenseitig begegnen; denn der Grundton des verminderten Dreyklanges ist der tiefere Terminus des halben Tones h c, seine verminderte Quinte f hingegen macht den höhern Terminus des zweyten halben Tones e f aus. Tritt nun der unterhalbe Ton h mit seinem verminderten Dreyklange in den Dreyklang der Tonika, so bewegt sich der tiefere Terminus des ersten halben Tones in seinen höhern, der höhere Terminus des andern aber, in seinen tiefern Terminus, oder wie man sich bey dem Gebrauche der Solmisation ausdrückt, das eine mi tritt in sein fa, indem sich das andere fa in sein mi bewegt. Es entstehet daher bey der Folge dieser beyden Akkorde ein gewisses Ineinandergreifen der unterscheidendsten Stufen der Tonleiter. Um nun dieses Ineinandergreifen recht nothwendig zu machen, das heißt, um zu verhindern, daß der Ton f keinen andern Weg nehmen kann, als in den Ton e, wird bey diesem angezeigten Falle in dem vierstimmigen Satze niemals ein Ton des verminderten Dreyklanges verdoppelt, sondern man fügt demselben jederzeit die kleine Sexte, als den Grundstammton des Akkordes, hinzu, und braucht ihn daher nicht als eigentlichen verminderten Dreyklang, sondern als Quintsextenakkord, oder als die erste Umkehrung des Septimenakkordes der Dominante, wie bey Fig. 20, weil dadurch der

Fig. 17. Fig. 18.

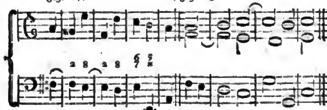
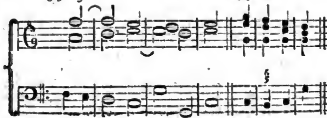


Fig. 19. Fig. 20.



*) Wie es bey dem Gebrauche der bisher in diesem Absatze angeführten Akkorde in dem vierstimmigen Satze gehalten werden muß, wird man in dem Verfolge dieses Absatzes sehen.

der Ton f, der nun nicht mehr blos als verminderte Quinte von h, sondern zugleich und hauptsächlich gegen den Ton g, dissonirt, gezwungen wird, herunter in den Ton e zu treten.

Weil nun in diesem Falle der verminderte Dreyklang nicht als ein Dreyklang, das heißt, nicht mit Verdoppelung eines seiner Töne, sondern als ein wirklicher Quintsextenakkord gebraucht wird, so betrachtet man auch schon in dem dreystimmigen Satze diesen verminderten Dreyklang auf dem unterhalben Tone der Tonart als einen Quintsextenakkord, obgleich dabey gemeiniglich die Sexte nicht zum Vorscheine kommt, wie bey Fig. 21.

Aus ähnlichen Ursachen wird nun auch der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart jederzeit in den Quintsextenakkord verwandelt, sobald ihm der Dreyklang der Tonika folgt, wie bey Fig. 22.

§. 158.

Eine ganz andere Beschaffenheit hat es mit dem verminderten Dreyklange, wenn er auf der zweyten Stufe der weichen Tonleiter ausgeübt wird, die kein Leitton ist, sondern sich fortbewegen kann, wohin sie will.
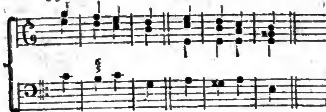
Weil in diesem Falle der unterhalbe Ton der Tonart nicht mit ins Spiel kommt, und weil der verminderte Dreyklang auf dieser Tonstufe gebraucht, den Dreyklang der Tonika nicht herbeyführen kann, so verträgt er auch keine Vereinigung mit einer kleinen Sexte, sondern er wird auch in dem vierstimmigen Satze als ein ursprünglich dreystimmiger Akkord behandelt, bey welchem ein Ton desselben verdoppelt werden muß.
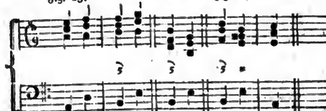
In diesem Akkorde ist nun die kleine Sexte nicht vorhanden, durch welche die verminderte Quinte zu einer hervorstechenden Dissonanz wird; daher pflegt man die verminderte Quinte dieses Akkordes, als ein Intervall, welches nur eine sehr gelinde dissonirende Eigenschaft besizt, sehr oft ohne eigentliche Auflösung zu gebrauchen.
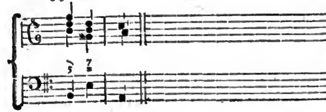
§. 159.

Bey dem Gebrauche dieses verminderten Dreyklanges auf der zweyten Stufe der weichen Tonleiter, den man als den eigentlichen im Satze gebräuchlichen verminderten Dreyklang, (zum Unterschiede desjenigen, der auf dem unterhalben Tone beyder Tonarten liegt, und in einen Sextquintenakkord verwandelt wird) mit einem Bogen über der Zahl 5 bezeichnet, wird in dem vierstimmigen Satze am gewöhnlichsten der Grundton verdoppelt, und die Grundstimme tritt nach dem Anschlage desselben gemeiniglich eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts, und führt dadurch entweder den weichen Dreyklang der Dominante der Tonart, wie bey Fig. 23, oder den harten Dreyklang dieser Tonstufe, wie bey Fig. 24, oder auch den Septimenakkord derselben, wie bey Fig. 25, herbey.

läßt







Läßt man in den beyden lezten Fällen die Oberstimmen sich aufwärts fortbewegen, so entstehet gemeiniglich in einer Stimme der Fortschritt einer übermäßigen Sekunde, wie bey Fig. 26, dessen man sich nur bey besondern Ausdrücken zu bedienen pflegt, welche dieser harten Fortschreitung entsprechen.
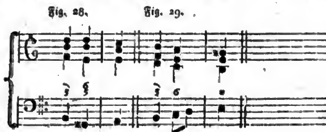
Oft bewegt sich aber nach dem Anschlage dieses Dreyklanges die Grundstimme entweder eine kleine Terz abwärts in den unterhalben Ton und formirt auf demselben einen Sexten- oder Sextquintenakkord, wie bey Fig. 27 und 28, oder sie tritt eine Stufe aufwärts in die Terz der Tonart mit über sich habenden Sextenakkorde, wie bey Fig. 29. Zuweilen bewegt sich aber auch der Baß eine Terz aufwärts, und verwandelt den verminderten Dreyklang in den von ihm abstammenden Sextenakkord, wie bey Fig. 30.
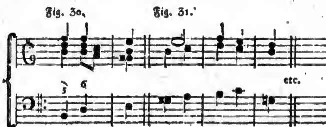
Anmerk. Sobald der verminderte Dreyklang der zweyten Stufe der weichen Tonart eine Stufe aufwärts tritt, und mit dieser aufwärts tretenden Stufe der harte Dreyklang verbunden wird, sobald ist die Modulation in die harte Tonart der Terz übergegangen, es mag dabey der Satz in dieser harten Tonart verweilen, wie bey Fig. 31, oder die Modulation mag wieder in die weiche Tonart zurück gehen, wie bey Fig. 32 im vierten Takte. In diesem Falle wird der verminderte Dreyklang, weil er der vermittelnde Akkord ist, wodurch die Modulation in die harte Tonart übergehet, nicht mehr als der auf der zweyten Stufe der weichen Tonart liegende Dreyklang, sondern als der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone der eintretenden harten Tonart betrachtet; daher wird er in diesem Falle in dem vierstimmigen Satze als Quintsextenakkord behandelt, wie bey Fig. 33 und 34.
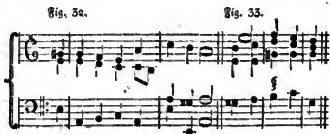
Aendert sich hingegen die Modulation dergestalt, daß der verminderte Dreyklang auf der zweyten Stufe der weichen Tonleiter nicht der in die neue Tonart einlenkende Akkord selbst ist, sondern
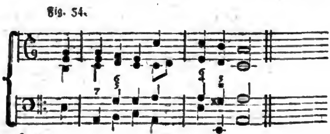
daß

Fig. 26. oder Fig. 27.
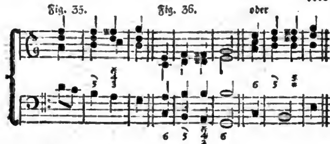








daß auf denselben ein anderer Akkord folgt, der dieses verrichtet, so behält der verminderte Dreyklang seinen oben beschriebenen gewöhnlichen Gebrauch, und er kann in diesem Falle auch auf die verschiedenen Arten, wie bey Fig. 35, 36, 37 und 38, fortschreiten.
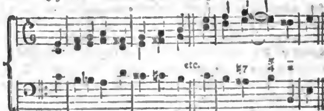
Noch ist hier zugleich zu bemerken, daß die verminderte Quinte dieses Dreyklanges, wenn sie eine Stufe aufwärts fortschreitet, zuweilen sogar in gebundener Form gebraucht wird, wie z. B. in dem Satze bey Fig. 39.
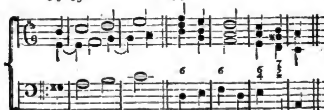
§. 160.
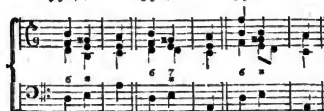
Der Sextenakkord, welcher von dem verminderten Dreyklange auf der zweyten Stufe der weichen Tonart abstammet, hat seinen Sitz auf der vierten Stufe dieser Tonart, und seine Terz wird eben so frey gebraucht, wie die verminderte Quinte seines Stammakkordes, daher können bey seinem Gebrauche im vierstimmigen Satze alle Töne desselben verdoppelt werden.

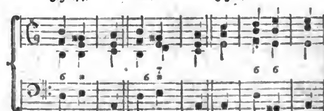
Der Grundton dieses Sextenakkordes gehet entweder 1) eine Stufe über sich in die Dominante der Tonart, mit welcher sowohl ihr ursprünglicher weicher Dreyklang, wie bey Fig. 40, oder der harte Dreyklang derselben, wie bey Fig. 41, oder auch der Septimenakkord, wie bey Fig. 42, verbunden werden kann. In diesen drey Beyspielen ist der Grundton dieses Akkordes verdoppelt; bey Fig. 43 findet man ihn aber auch mit verdoppelter Terz, und bey Fig. 44 mit verdoppelter Sexte; oder der Grundton desselben springt 2) eine verminderte Quinte abwärts in den unterhalben Ton der Tonart, welcher entweder den bloßen Sextenakkord, wie bey Fig. 45, oder auch den Quintsextenakkord mit sich verbindet, wie bey Fig. 46; oder er tritt 3) eine Stufe abwärts, und führt den Sextenakkord











kord der Mediante herbey, wie bey Fig. 47. Bey Fig. 48 und 49 findet man diesen Sextenakkord vor dem Eintritte in eine andere Tonart gebraucht.
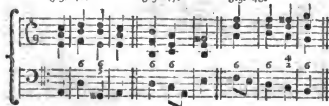
Wenn der Grundton dieses Sextenakkordes eine Stufe aufwärts tritt, kann mit dieser aufwärts gehenden Stufe auch der Quartsextenakkord verbunden werden, wie bey Fig. 50.

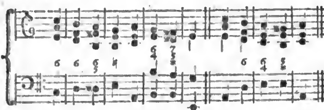
Anmerk. Von demjenigen Falle, bey welchem entweder der um eine Stufe aufwärts getretene Ton mit dem Sextenakkorde verbunden wird, oder bey welchem der Grundton unseres Sextenakkordes eine Stufe abwärts gehet, und wobey diese abwärts gehende Stufe mit dem harten Dreyklange verbunden wird, kann erst in dem Verfolge dieses Absatzes gehandelt werden.
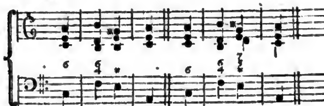
§. 161.
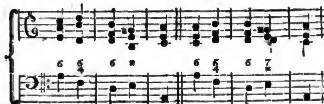
Der übermäßige Quartenakkord, der aus der zweyten Umkehrung des verminderten Dreyklanges der zweyten Stufe der weichen Tonart hervorgehet, hat seinen Sitz auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonleiter. Bey seinem Gebrauche kann sich der Grundton desselben eben so frey fortbewegen, wie die verminderte Quinte seines Stammakkordes. Am gewöhnlichsten tritt er entweder eine Stufe abwärts, und formirt den harten Dreyklang der Dominante, oder den Septimenakkord dieser Tonstufe, wie bey Fig. 51 und 52, oder die Grundstimme tritt nach seinem Anschlage eine kleine Terz herunter in die vierte Tonstufe und verwandelt den Akkord in die erste Umkehrung seines Stammakkordes, ehe der Akkord der Dominante zum Vorscheine kommt, wie bey Fig. 53 und 54; oder der Grundton dieses übermäßigen Quartenakkordes bleibt auf seiner Stufe liegen und der Akkord wird in den Terzquartenakkord mit der übermäßigen Sexte verwandelt, wie bey Fig. 55.
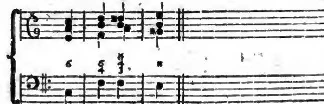
Zu-











Zuweilen tritt der Grundton dieses Akkordes auch einen kleinen halben Ton über sich, und erscheint als Grundton des Quintsextenakkordes des unterhalben Tones der harten Tonart der kleinen Septime, in welche dadurch die Modulation hingeleitet wird, wie bey Fig. 56.

Erste Anmerkung.

Der Fall, in welchem der Grundton des Akkordes der übermäßigen Quarte nothwendig eine Stufe abwärts auflösen muß, weil der Akkord die große Sekunde zu sich nimmt, und in der Form eines Sekundenakkordes erscheint, kommt weiter unten vor.

Zweyte Anmerkung.

Weil nach dem Inhalte der vorhergehenden Sphen der eigentliche verminderte Dreyklang nur auf der zweyten Stufe der weichen Tonart ausgeübt werden kann, so scheint hieraus zu folgen, daß dieser Akkord mit seinen Umkehrungen gar nicht gebraucht werden könne, so lange ein Satz in der harten Tonart modulirt. Allein es können sich in einem Satze, in welchem sich die Modulation in der harten Tonart befindet, einzelne Akkorde auf ihren Gebrauch in der weichen Tonart gründen, ohne daß deswegen die Modulation förmlich in die weiche Tonart übergehet. Ein Beyspiel wird dieses deutlicher machen. In dem Satze bey Fig. 57 befindet sich die Modulation im strengsten Sinne in der harten Tonart, weil sich in jedem einzelnen Akkorde das Vorherrschende der großen Terzen ihrer wesentlichen Dreyklänge ausspricht. Wird nun der Oberstimme dieses Satzes eine solche Folge der Akkorde, wie bey Fig. 58, untergelegt, so hört die Modulation dadurch nicht auf, in der harten Tonart zu verharren, ob sich gleich die Folge der vier Dreyklänge a, d, h und e auf die weiche Tonart gründet, und mit sich das Gefühl der Oberherrschaft der kleinen Terz herbeyführt. Diese Dreyklänge enthalten gleichsam nur mitten im Laufe der harten Tonart eine kurze Erinnerung an die weiche Tonart, machen nur eine kurze, aber blos zufällige Ausweichung in diese Tonart, die sogleich wieder bey dem Eintritte eines harten Dreyklanges oder einer Umkehrung desselben verschwindet. Mithin gründet sich die Art des Gebrauches des verminderten Dreyklanges h d f, bey Fig. 58, eigentlich auf die weiche Tonart, ob sich gleich die Modulation des ganzen Satzes in der harten Tonart aufhält.

Auf diese Art hat man es nun zu verstehen, wenn, so wie bey Fig. 59, der eigentliche verminderte Dreyklang der zweyten Stufe der weichen Tonart, auch mitten im Laufe der harten Tonart, auf die ihm eigenthümliche Art gebraucht wird. Auf eine ähnliche Art verhält es sich auch mit dem Gebrauche der beyden Umkehrungen des verminderten Dreyklanges.

§. 162.

Der verminderte Dreyklang auf der großen sechsten Stufe der weichen Tonart kommt selten vor, weil die zufällige Erhöhung dieser Tonstufe in der Grundstimme nur in dem Falle nöthig ist, wenn sie aus der sechsten Stufe aufwärts in den unterhalben Ton der Tonart tritt, und dabey den Fortschritt einer übermäßigen Sekunde vermeiden soll, wie bey Fig. 60 und 61. In dem vierstimmigen Satze muß bey diesem Akkorde

Fig. 56. Fig. 57.
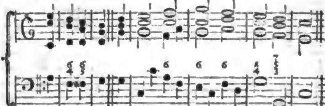


Fig. 58.
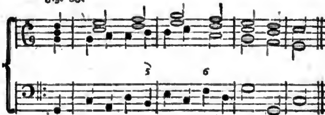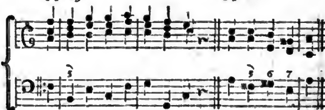


Fig. 59. Fig. 60.



de die Terz verdoppelt werden, wie bey Fig. 62 und 63, weil der Grundton, als ein zufällig erhöheter Ton, keine Verdopplung verträgt.

§. 163.

Aus eben dem Grunde, aus welchem bey dem verminderten Dreyklange auf dem unterhalben Tone der harten und weichen Tonart, dessen Grundton als ein Leitton in die Tonika tritt, kein Ton verdoppelt, sondern dieser Akkord, durch Hinzufügung der kleinen Sexte, als die erste Umkehrung des Septimenakkordes der Dominante behandelt wird, wie bey Fig. 64, aus eben dem Grunde wird auch die erste Umkehrung dieses verminderten Dreyklanges in den Terzquartenakkord, und die zweyte Umkehrung desselben in den Sekundenakkord verwandelt.

Wenn daher nach dem Sextenakkorde, der von diesem verminderten Dreyklange abstammt, und der seinen Sitz auf der zweyten Stufe der harten und weichen Tonart hat, in der Grundstimme die Tonika mit ihrem Dreyklange, oder die Mediante der Tonart mit der ersten Umkehrung desselben folgt, so nimmt dieser von dem verminderten Dreyklange abstammende Sextenakkord die reine Quarte zu sich, und verwandelt sich in den von dem Septimenakkorde der Dominante abstammenden Terzquartenakkord, wie bey Fig. 65 und 66.

Auf ähnliche Art verhält es sich auch mit der zweyten Umkehrung dieses verminderten Dreyklanges in den Akkord der übermäßigen Quarte, der seinen Sitz auf der vierten Stufe der harten und weichen Tonart hat. Diese vierte Stufe tritt bey dem Gebrauche dieses übermäßigen Quartenakkordes eine Stufe abwärts in den Sextenakkord der Mediante der Tonart, und der Akkord der übermäßigen Quarte nimmt in diesem Falle die Sekunde zu sich, und verwandelt sich in die dritte Umkehrung des Septimenakkordes der Dominante, wie bey Fig. 67.

Aus dem Vorhergehenden folgt nun, daß, sobald die zweyte Stufe einer Tonart, wenn sie, als Grundton gebraucht, die kleine Terz und große Sexte mit sich verbindet, und dieser Akkord entweder in den Dreyklang der Tonika oder in den Sextenakkord der Mediante übergehet, in dem vierstimmigen Satze auch

Fig. 61. Fig. 62. Fig. 63.

Fig. 64. oder Fig. 65.

oder Fig. 66.

Fig. 67. oder

auch jederzeit die Quarte zu sich nehmen, und dabey die Terz eine Stufe abwärts treten sollte, wie bey Fig. 65 und 66. Allein es kommen im Satze sehr oft Fälle vor, bey welchen man (gemeiniglich wegen des bessern Fortganges der Mittelstimmen) die Quarte aus diesem Akkorde wegläßt, und die eigentlich gegen die Sexte dissonirende Terz dieses Akkordes eben so frey behandelt, als wenn dieser Sextenakkord aus der Umkehrung des verminderten Dreyklanges der zweyten Stufe der weichen Tonart abstammte. Daher braucht man diesen Akkord auch oft so, wie bey Fig. 68, 69 und 70, anstatt daß er in diesen Sätzen eigentlich so, wie bey Fig. 71, 72 und 73 gebraucht werden sollte. Eben so verhält es sich auch zuweilen mit dem Akkorde der übermäßigen Quarte auf der vierten Stufe der beyden Tonleitern, wie man aus dem Satze bey Fig. 70 siehet, in welchem der Baßton f im ersten Takte eigentlich noch die Sekunde g mit sich verbinden sollte.

Zweyter Absatz.
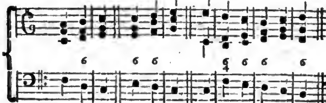
Von der Fortbewegung der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte, und vom Gebrauche des übermäßigen Dreyklanges und seiner Umkehrungen.

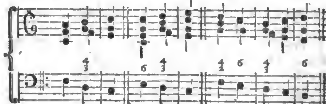
§. 164.
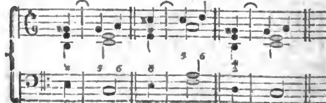
Die übermäßige Quinte, wenn sie im Satze nicht blos als eine durchgehende oder Wechselnote gebraucht wird, sondern als ein zur Harmonie gehöriger Ton vorkommt, entwickelt sich eigentlich nur in der weichen Tonart in dem Falle, wenn die reine Quinte eines solchen Stammakkordes, der seinen Sitz auf der dritten Tonstufe dieser Tonart hat, wo sie die kleine siebente Stufe der Tonart ist, eine Stufe aufwärts in die Tonika treten soll, und also um einen halben Ton erhöhet, und zum unterhalben Tone der Tonart gemacht werden muß. Daher wird sie auch, als ein aufwärts tretender Leitton, jederzeit eine Stufe aufwärts aufgelöset.

§. 165.

In der gebundenen Schreibart muß die übermäßige Quinte, wenn sie als die Dissonanz des übermäßigen Dreyklanges erscheint, vorbereitet werden, und der freye Eintritt ist ihr in dieser Art des Stils nur dann erlaubt, wenn sie als Nebendissonanz die Septime, None oder Undecime begleitet; doch liegt sie auch in diesem Falle mehrentheils vorher, und sie wird entweder als Terz, wie bey Fig. 1, oder als Sexte, wie bey Fig. 2, vorbereitet, oder sie liegt als übermäßige Quarte vorher, wie bey Fig. 3. Uebrigens siehet man aus diesen Beyspielen, daß bey dem Gebrauche dieses Akkordes in dem vier-







vierstimmigen Satze nicht allein der Grundton, wie bey Fig. 1 und 3, sondern auch die Terz, wie bey Fig. 2, verdoppelt werden kann.

Die Auflösung geschiehet entweder in die Sexte, wenn der Baß auf seiner Stufe liegen bleibt, wie bey Fig. 1, 2 und 3; oder in die Oktave, wenn die Grundstimme eine Terz abwärts tritt, wie bey Fig. 4. Zuweilen wird sie aber auch in die Terz aufgelöset, indem der Baß eine Quarte steigt oder eine Quinte fällt, wie bey Fig. 5. Vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note löset sie, wenn der Baß eine Stufe abwärts tritt, in die Septime auf, wie bey Fig. 6. Ohne Vorausnahme hat dieser Satz die Form wie bey Fig. 7.

Anmerk. Bey dem Gebrauche chromatischer Sätze läßt man zuweilen die übermäßige Quinte, ebenfalls vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note, einen kleinen halben Ton abwärts gehen, wie bey Fig. 8 und 9, anstatt so, wie bey Fig. 10 und 11.

§. 166.

In der gebundenen Schreibart wird die übermäßige Quinte mehrentheils in der Gesellschaft anderer Dissonanzen gebraucht. So findet man sie z. B. bey Fig. 12 in Gesellschaft der

Fig. 4. Fig. 5.



Fig. 6. Fig. 7.
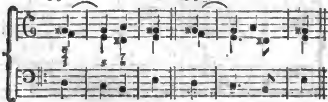


Fig. 8. Fig. 9.



Fig. 10.

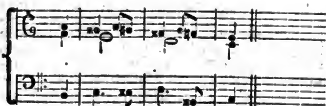


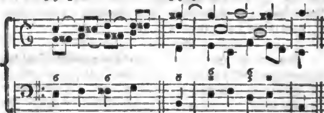
Fig. 11.
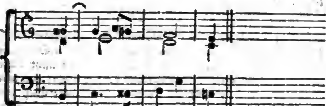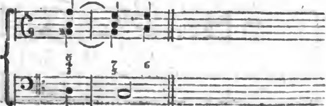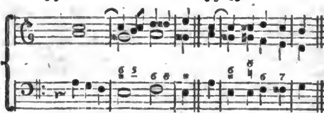


Fig. 12.



Stammakkorde, wie bey Fig. 30. Trifft es sich ja zuweilen, daß die Terz dieses Akkordes förmlich als Dissonanz aufgeführt wird, so wird sie, nach Beschaffenheit ihrer Lage, entweder so wie die übermäßige Quinte, oder wie der Grundton der verminderten Quarte behandelt. So tritt sie z. B. Fig. 31 nach ihrem Anschlage ordentlich zur Auflösung über sich; bey Fig. 32 hingegen wird ihr konsonirendes Ende (nemlich die kleine Sexte des Akkordes) vorbereitet und aufgelöset, ehe sie eine Stufe aufwärts in die Tonika tritt. Bey Fig. 33 findet man, wie sie vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note einen kleinen halben Ton herunter schreitet.
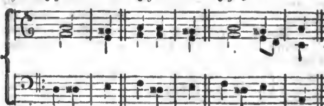




Dritter Absatz.

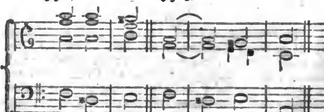
Von der Fortschreitung der verminderten Terz und übermäßigen Sexte, und vom Gebrauche des doppelt verminderten und hartverminderten Dreyklanges und deren Umkehrungen.

§. 170.

Der doppelt verminderte Dreyklang, ob er gleich von den neuern Tonsetzern nicht so sehr, wie von den ältern, vermieden wird, kommt am gewöhnlichsten nur im Durchgange vor, nachdem Terz und Quinte desselben schon vorher angeschlagen haben. Die verminderte Terz löset dabey jederzeit eine Stufe abwärts in die Oktave auf, indem die Grundstimme eine Stufe aufwärts tritt, wie bey Fig. 1, 2 und 3. Eigentlich ist dieser Akkord, wie man aus diesen Beyspielen siehet, nur zum Gebrauche in dem dreystimmigen Satze geeignet; will man ihn, ohne ein anderes damit verbundenes Intervall auch vierstimmig brauchen, so kann es nicht anders, als mit der Verdoppelung seiner verminderten Quinte, geschehen, wie bey Fig. 4.



Wird dieser Dreyklang auf dem guten Taktthelle gebraucht, so wird die verminderte Terz, nach den Regeln der ältern Kontrapunktisten, jederzeit vorbereitet, wie bey Fig. 5. Dieser Vorbereitung der Terz bedienet man sich auch, wenn der Akkord mit der verminderten Septime verbunden ist, wie bey



bey Fig. 6; jedoch brauchen die neuern guten Tonsetzer den freyen Eintritt der verminderten Terz sogar in Singstücken, wie z. B. bey Fig. 7.

Zuweilen wird der Grundton des doppelt verminderten Dreyklanges von dem Grundtone des Sekundenakkordes aufgehalten, wie bey Fig. 8.

§. 171.

Weit öfterer, als der doppelt verminderte Dreyklang, wird im Satze die erste Umkehrung desselben, in den Akkord der übermäßigen Sexte mit der großen Terz, gebraucht, dessen Sitz auf die kleine sechste Stufe der weichen Tonart fällt, als f a dis.

So wie bey dem doppelt verminderten Dreyklange dis f a die verminderte Terz f der dissonirende Terminus dieses Intervalles ist, welcher aufgelöset werden muß, eben so ist bey der Umkehrung desselben in die übermäßige Sexte f dis, nicht die übermäßige Sexte dis, sondern ihr Grundton f, das dissonirende Ende derselben, welches der Auflösung unterworfen ist, und daher eine Stufe abwärts treten muß, wie z. B. in den Sätzen bey Fig. 9, 10 und 11. Die übermäßige Sexte selbst tritt dabey, blos als ein Ton, der zufällig erhöhet worden ist, um die Form der Halbkadenz herbey zu führen, eine Stufe über sich. Bey dem Gebrauche der übermäßigen Sexte muß demnach der Grundton derselben, als der dissonirende Terminus des Intervalles, eine Stufe abwärts aufgelöset werden.
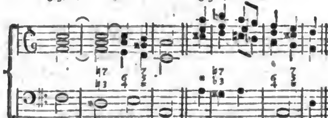
Erste Anmerkung.
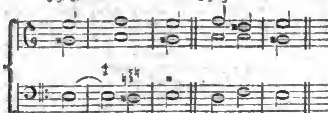
Es ist daher falsch, wenn behauptet wird, die übermäßige Sexte müsse eine Stufe aufwärts aufgelöset werden. Denn eben so, wie bey der Umkehrung der verminderten Septime gis f in die übermäßige Sekunde f gis, der Grundton dieser Sekunde oder der Ton f derjenige Ton des Intervalles ist, welcher vorbereitet und aufgelöset werden muß, ungeachtet der obere Terminus derselben dabey als Leitton über sich tritt, eben so ist bey der übermäßigen Sexte f dis der Grundton f das dissonirende Ende dieses Intervalles, welches aufgelöset wird, obgleich dabey die übermäßige Sexte als Leitton eine Stufe über sich treten muß; denn derjenige Ton, welcher in dem Stammakkorde die Dissonanz ist, behält diese Eigenschaft auch in den durch die Umkehrung davon abstammenden Akkorden.
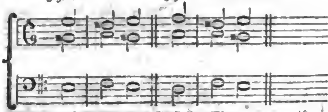
Daher ist es auch ungegründet, wenn behauptet wird, die übermäßige Sexte könne nicht vorbereitet, und daher in der gebundenen Schreibart auch nicht als eine förmliche Dissonanz aufgeführt, sondern nur im Durchgange gebraucht werden. Allein wer siehet nicht, daß bey a und b Fig. 12 die übermäßige Sexte eben so richtig vorbereitet ist, wie z. B. die übermäßige Sekunde bey c.

Zweyte Anmerkung.

Man könnte zwar die Einwendung machen, daß das untere Ende der übermäßigen Sexte des Akkordes f a dis deswegen der dissonirende Ton dieses Akkordes nicht sey, weil man hin und wie-
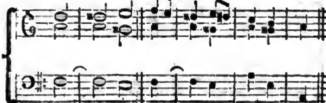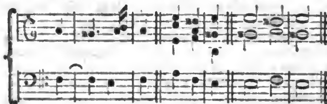






wieder im Satze diesen Ton verdoppelt findet, wie z. B. Fig. 13. Allein 1) siehet man es dieser Art der Verdopplung zu deutlich an, daß sie aus der irrigen Vorstellung hervorgegangen ist, als sey der Ton dis das eigentliche dissonirende Ende des Intervalles, denn dieser verdoppelte Grundton muß eine verminderte Quinte springen, um zwey Oktaven auszuweichen; und wenn man auch 2) diesen Satz bey Fig. 13 als einen völlig richtigen Satz anerkennt, so widerlegt dennoch die Verdoppelung des Grundtones der übermäßigen Sexte die Meinung nicht, daß dieser Grundton das eigentliche dissonirende Ende dieses Intervalles sey; denn das Verbot der Verdopplung des dissonirenden Tons eines Akkordes leidet ja bey der Quinte des verminderten Dreyklanges eine Ausnahme, und könnte also auch, in Hinsicht auf den Satz bey Fig. 13, als Ausnahme betrachtet werden.
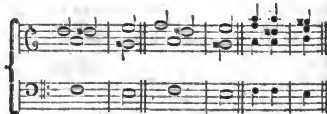
Unvorbereitet findet man die übermäßige Sexte in dem guten Taktheile bey Fig. 10 und 11; weil sie aber hauptsächlich zur Einleitung der Halbkadenz gebraucht wird, kommt sie in der schwachen Taktzeit noch öfterer vor, wie z. B. bey Fig. 14, oder wie oben bey Fig. 9.
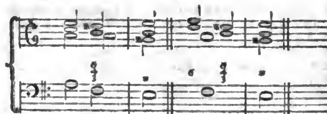
§. 172.
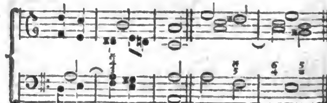
In dem vierstimmigen Satze wird bey dem Gebrauche des übermäßigen Sextenakkordes entweder die große Terz verdoppelt, wie bey Fig. 15, oder der Akkord nimmt entweder die übermäßige Quarte, oder die reine Quinte zu sich, und wird im ersten Falle als die zweyte Umkehrung des Akkordes der kleinen Septime mit der großen Terz und verminderten Quinte, wie bey Fig. 16 und 17, im zweyten Falle aber, als die erste Umkehrung des verminderten Septimenakkordes mit der verminderten Terz, wie bey Fig. 18, gebraucht. In diesem letzten Falle wird die Quinte dieses Quintsextenakkordes als eine Nebendissonanz behandelt, und, um der Folge zweyer Quinten











ten auszuweichen, erst nach der Auflösung des Grundtons der übermäßigen Sexte resolvirt, wie bey Fig. 18.

Zuweilen wird der Eintritt der übermäßigen Sexte auf ihrem dissonirenden Grundtone durch die Septime aufgehalten, wie bey Fig. 19, wo durch dieses Verfahren eine Auflösung der Septime in die übermäßige Sexte zum Vorscheine kommt.
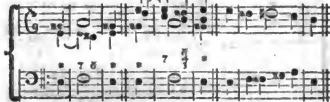
Vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note, tritt in dem chromatischen Satze zuweilen das untere Ende der übermäßigen Sexte einen kleinen halben Ton aufwärts, und das obere Ende einen kleinen halben Ton abwärts, wie bey Fig. 20 und 21. Ohne Vorausnahme der durchgehenden Noten erscheinen diese Sätze so, wie bey Fig. 22 und 23.

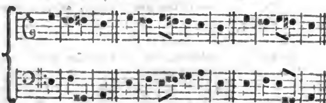
§. 173.
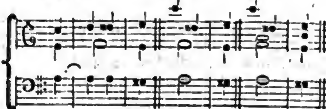
Der übermäßige Quartenakkord mit der kleinen Sexte, der aus der zweyten Umkehrung des doppelt verminderten Dreyklanges entspringt, wird nur in den Formen oder Lagen, wie bey Fig. 24, 25 und 26, gebraucht.
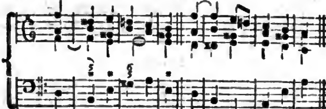
§. 174.
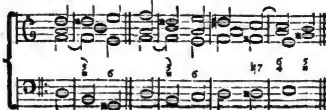
Bey dem Gebrauche des hartverminderten Dreyklangs wird im vierstimmigen Satze nur der Grundton verdoppelt. Der in diesem Akkorde dissonirende Ton ist die verminderte Quinte, deren dissonirende Eigenschaft durch die ihr nahe liegende große Terz vermehrt wird; daher liegt sie auch gemeiniglich vorher. Sie muß jederzeit eine Stufe abwärts auflösen, wobey die große Terz dieses Akkordes, als Leitton, eine Stufe aufwärts tritt. Ihre Auflösung geschiehet am gewöhnlichsten in die Oktave, indem der Baß eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, wie bey Fig. 27. Sie kann aber auch, so wie bey Fig. 28, in die Sexte, oder so, wie bey Fig. 29, in die











die Terz aufgelöset werden. Im Durchgange kommt dieser Akkord öfterer vor, als in dem Niederschlage, wie z. B. bey Fig. 30 und 31.

§. 175.

In dem Sextenakkorde, der aus der ersten Umkehrung des hartverminderten Dreyklanges entspringt, und bey welchem in dem vierstimmigen Satze die Sexte verdoppelt werden muß, wird die verminderte Terz ebenfalls auf die schon weiter oben angezeigte Art behandelt, wie man aus den beyden Sätzen bey Fig. 32 und 33 siehet. Auch der übermäßige Sextenakkord, der sich in Gesellschaft der übermäßigen Quarte aus der zweyten Umkehrung des hartverminderten Dreyklanges entwickelt, ist der schon oben beschriebenen Behandlung der übermäßigen Sexte unterworfen. Mit der Verdopplung der übermäßigen Quarte findet man diesen Akkord bey Fig. 34 und 35.

Vierter Absatz.

Von der Fortschreitung der übermäßigen Terz und verminderten Sexte, und vom Gebrauche der beyden Dreyklänge mit der übermäßigen Terz und deren Umkehrungen.

§. 176.

Der Gebrauch der übermäßigen Terz, sie mag von der reinen, oder von der übermäßigen Quinte begleitet werden, gründet sich eigentlich auf eine enharmonische Verwechslung ihres Grundtones, wodurch eine Aufhaltung des Grundtones der übermäßigen Quarte zum Vorscheine kommt. Daher kommt es auch, daß der Grundton der übermäßigen Terz allezeit vorherliegen, und eine Stufe abwärts treten muß. Die übermäßige Quarte, in welche diese Terz übergehet, wird hernach auf die ihr eigenthümliche Art aufgelöset, das heißt, der Grundton derselben tritt eine Stufe abwärts, die übermäßige Quarte selbst aber eine Stufe aufwärts, wie bey Fig. 1, oder, im Durchgange gebraucht, wie bey Fig. 2.

Ist

Fig. 30. Fig. 31.

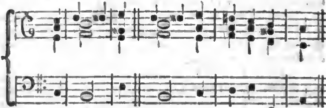


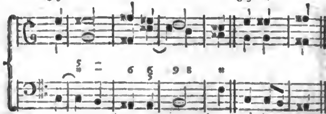
Fig. 32. Fig. 33. Fig. 34.
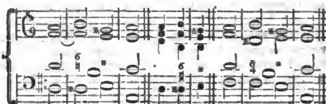


Fig. 35.
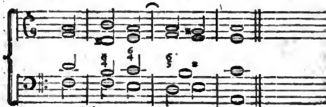


Fig. 1. Fig. 2.



Ist bey dem Gebrauche der übermäßigen Terz auch die Quinte übermäßig, so kann diese übermäßige Quinte nicht auf die ihr eigene Art aufgelöset werden, sondern sie muß liegen bleiben, und bey der Auflösung der übermäßigen Quarte eine Stufe abwärts gehen, wie bey Fig. 3.

§. 177.

Aus den so eben gegebenen Beyspielen siehet man, daß der Akkord der übermäßigen Terz nur dreystimmig ausgeübt werden kann. Soll er vierstimmig ausgeübt werden, so muß in einer Oberstimme noch die Sekunde hinzukommen, alsdenn enthält der Satz eine Aufhaltung des Grundtones des Terzquartenakkordes, welcher von dem Akkorde der verminderten Septime mit der verminderten Terz und Quinte abstammt, wie bey Fig. 4.

§. 178.

So wie sich aus dem Gebrauch der übermäßigen Terz eine Aufhaltung des Grundtones der übermäßigen Quarte entwickelt, eben so gehet aus dem Gebrauch ihrer Umkehrung in die verminderte Sexte, eine Aufhaltung der verminderten Quinte hervor; daher muß die verminderte Sexte allezeit vorherliegen und eine Stufe abwärts treten, wobey die Grundstimme eine Stufe aufwärts tritt, wie bey Fig. 5 und 6.

Soll die verminderte Sexte in dem vierstimmigen Satze gebraucht werden, so formirt sie am schicklichsten eine Aufhaltung der verminderten Quinte eines verminderten Septimenakkordes, wie bey Fig. 7 und 8.

§. 179.

Die zweyte Umkehrung des Dreyklanges mit der übermäßigen Terz, aus welcher ein Akkord mit der übermäßigen Sexte und reinen Quarte hervorgehet, wird selten, und nur bey liegendem Basse gebraucht, wie bey Fig. 9, wo man siehet, daß dieser Akkord eine Aufhaltung der Terz des gewöhnlichen Akkordes der übermäßigen Sexte formirt.

§. 180.

Daß bey dem Gebrauche der übermäßigen Terz und verminderten Sexte eigentlich eine enharmonische Verwechslung zum Grunde liege, siehet man am deutlichsten in dem Satze bey Fig. 5, dessen beyde äußerste Stimmen eigentlich in der Form wie bey Fig. 10 erscheinen sollten, wo die beyden im enhar-

Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

Fig. 6. Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9. Fig. 10.

harmonischen Verhältnisse stehenden Töne f und eis mit einander verwechselt werden.

Fünfter Absatz.

Von der Fortschreitung der Septime und derjenigen Intervallen, welche in den Umkehrungen des Septimenakkordes die Septime vorstellen, und von dem Gebrauche der Septimenakkorde und der Umkehrungen derselben.
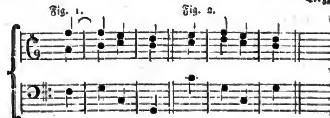
§. 181.
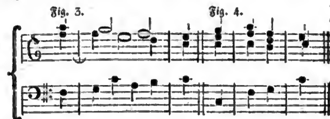
Weil alles, was die Vorbereitung der Dissonanzen betrifft, schon von dem 141sten bis zum 149sten §. erklärt worden ist, so wäre es eine unnöthige Weitschweifigkeit, hier zu wiederholen, wie es sowohl in der gebundenen, als in der freyen Schreibart mit der Vorbereitung der Septime gehalten werden muß. Auch in Hinsicht auf die verschiedenen Arten der Auflösung dieses Intervalles kann ich mich hier kurz fassen, weil sie uns, bey Gelegenheit der Auflösung der Dissonanzen überhaupt, schon als Beyspiele gedient haben, und daher schon in dem 151sten und 152sten §. enthalten sind.
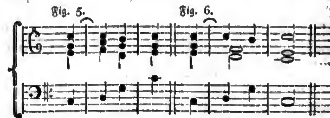
§. 182.

Es verstehet sich von selbst, daß in dem zweystimmigen Satze bey dem Gebrauche der Septimenakkorde nur die Septime mit ihrem Grundtone erscheinen kann. Im dreystimmigen Satze sollte sie eigentlich jederzeit in Gesellschaft der Terz zum Vorscheine kommen, wie bey Fig. 1; allein der gute Gesang der dritten Stimme macht es hin und wieder nothwendig, daß anstatt der Terz entweder die Quinte, wie bey Fig. 2, oder auch die Verdoppelung des Grundtones gesezt wird, wie bey Fig. 3.

In dem vierstimmigen Satze macht es oft entweder die Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, oder der bessere Fortgang derjenigen Oberstimmen, welche die Septime nicht enthalten, nothwendig, die Quinte des Septimenakkordes wegzulassen, und statt derselben den Grundton oder die Terz zu verdoppeln; nur darf diese Verdoppelung der Terz nicht bey dem Gebrauche des Dominantenakkordes geschehen, weil sie in diesem Falle der unterhalbe Ton der Tonart oder ein Leitton ist. Der erste Fall, bey welchem die Quinte wegen der fehlerhaften Fortschreitung zwey vollkommener Konsonanzen weggelassen werden muß, ereignet sich am gewöhnlichsten, wenn der Baß eine Stufe steigt, und auf dieser aufwärts tretenden Stufe einen solchen Septimenakkord über sich hat, bey welchem die Septime nicht so, wie bey Fig. 4, frey eintreten kann, sondern vorbereitet seyn muß. In diesem lezten Falle würden zwey offenbare Quinten zum Vorscheine kommen, wenn man die Quinte des Septimenakkordes nicht weglassen wollte, wie z. B. bey Fig. 5. Um diesen Fehler zu vermeiden, verdoppelt man entweder den Grundton, wie bey Fig. 6, oder die Terz,







Terz, wie bey Fig. 7. Bey Fig. 8, 9, 10 und 11 ist die Quinte deswegen weggelassen, und entweder der Grundton oder die Terz verdoppelt, weil dadurch die Stimmen einen bessern Fortgang erhalten, und nicht nöthig haben einen Sprung zu machen, um diese Quinte des Septimenakkordes hören zu lassen.

Anmerk. Wenn der Septimenakkord auf der fünften Stufe der beyden Tonarten als wirklicher Dominanten-Akkord gebraucht wird, das heißt, wenn nach demselben die Grundstimme in die Tonika tritt, so daß die Septime in die Terz aufgelöset, und dadurch die Form des Tonschlusses herbey geführt wird, kann die Terz desselben niemals verdoppelt werden, weil sie in diesem Falle der in die Tonika tretende Leitton ist. Liegt diese Terz in der Oberstimme, so läßt man sie auch jederzeit hinauf in die Oktave des Grundtones treten, wie bey Fig. 12. Ist sie aber in einer Mittelstimme enthalten, so kann sie auch ohne Fehler eine Terz abwärts steigen, wenn man die Quinte des Dreyklanges der Tonika nicht gern auslassen will, wie z. B. bey Fig. 13.

Wird aber der Septimenakkord auf der fünften Stufe der harten Tonart nicht als eigentlicher Dominanten-Akkord gebraucht, das heißt, läßt man die Grundstimme nach demselben nicht in die Tonika, sondern z. B. in die Untermediante treten, so kann alsdann auch die Terz desselben ohne Fehler verdoppelt werden, wie bey Fig. 14; in der weichen Tonart hingegen kann diese Verdoppelung nicht Statt finden, weil diese verdoppelte Terz in einer Stimme eine übermäßige Sekunde fortschreiten müßte. Daher muß in diesem Falle der Satz so eingerichtet werden, wie bey Fig. 15.

§. 183.

So wie bey jeder besondern Gattung des Septimenakkordes die Septime aufgelöset wird, eben so wird auch bey den Umkehrungen eines solchen Akkordes dasjenige Intervall aufgelöset, welches die Septime vorstellt. Wir haben daher nicht nöthig, von der Auflösung der Quinte des Sextquintenakkordes, oder von der Auflösung der Terz des Terzquartenakkordes, und von der Resolution des Grundtones des Sekundenakkordes besonders zu handeln. Die von dem kleinen Septimenakkorde auf der Dominante abstammenden Akkorde mit ihrer Auflösung findet man bey Fig. 16, 17 und 18.

Weil bey dem Gebrauche des Septimenakkordes statt der Quinte der Grundton verdoppelt werden kann, so folgt schon von

Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9.

Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Fig. 13. Fig. 14. Fig. 15.
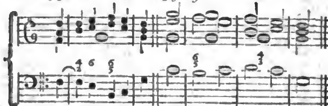
Fig. 16. oder Fig. 17. oder
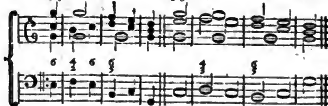
von selbst, daß man bey dem Gebrauche des Quintsextenakkordes auch die Terz weglassen, und statt derselben die Sexte verdoppeln kann, wie bey Fig. 19; oder daß bey dem Sekundenakkorde statt der Sexte der obere Theil der Sekunde verdoppelt werden kann, wie bey Fig. 20. Wollte man aber bey dem Terzquartenakkorde die Quarte als denjenigen Ton, welcher die Oktave des Grundtons des Stammakkordes vorstellt, verdoppeln, so müßte die Sexte weggelassen werden, wie bey Fig. 21. In diesem Falle klingt aber der Satz leer, weil dem Terzquartenakkorde derjenige Ton mangelt, der in seinem Stammakkorde die Terz vorstellt, die eigentlich niemals ausgelassen werden darf. Man muß daher z. B. den Satz bey Fig. 21 lieber so einrichten, wie bey Fig. 22.
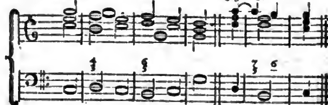
Anmerk. Die Theoristen sind darüber völlig einstimmig, daß in dem vierstimmigen Satze die Terz des Septimenakkordes nicht weggelassen werden darf, weil der Akkord ohne dieses Intervall zu leer klingt. Angehende Kontrapunktisten dürfen sich aber an dieser Regel nicht dadurch irre machen lassen, wenn sie in den Werken der besten Tonsetzer zuweilen, z. B. bey Gelegenheit einer Nachahmung, die Terz dieses Akkordes vermissen; denn in diesem Falle ziehet die Nachahmung die Aufmerksamkeit des Ohres hinreichend an sich, um demselben das Leere, welches der Mangel dieser Terz mit sich führet, nicht empfinden zu lassen.
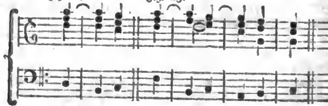
§. 185.

Bey dem Gebrauche des Akkordes der kleinen Septime mit der kleinen Terz und verminderten Quinte, auf dem unterhalben Tone der harten und auf der zweyten Stufe der weichen Tonart, muß die verminderte Quinte als Nebendissonanz mit der Septime zugleich aufgelöset werden, es sey denn, daß man die Septime bey liegenbleibendem Basse in die Sexte auflösen wollte; in diesem Falle, der jedoch nicht sehr gebräuchlich ist, kann die verminderte Quinte liegen bleiben und vor ihrer Auflösung erst zur Quinte des Quintsextenakkordes werden, die erst in dem folgenden Akkorde resolvirt, wie z. B. bey Fig. 23. Wenn die Septime dieses Akkordes in der Oberstimme enthalten ist, und dabey in die Quinte aufgelöset wird, entstehen zwey Quinten, wie bey Fig. 24, denen man, weil in diesem Falle der Grundton nicht verdoppelt werden kann, nur dadurch entgehet, daß man, wenn der Akkord im Niederschlage gebraucht wird, bey der Auflösung der Septime und verminderten Quinte die Terz liegen läßt, die durch den Eintritt der Grundstimme zur None wird, welche sich hernach in dem folgenden Akkorde resolvirt, wie bey Fig. 25; wird der Akkord aber









aber im Durchgange gebraucht, so kann man der fehlerhaften Quintenfolge auch dadurch ausweichen, daß man Septime und Quinte vor ihrer Auflösung, erst als Terzdecime und Undecime liegen läßt, wie bey Fig. 26.

Anmerk. Nach dem Inhalte des 146sten §phs wird dieser aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime bestehende Akkord unter diejenigen Septimenakkorde gerechnet, welche in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung eintreten können. Allein der unvorbereitete Gebrauch dieses Akkordes ist ziemlich eingeschränkt, denn er kommt in der harten Tonart gemeiniglich nur in dem Falle vor, wenn die Oberstimme, welche die Septime desselben intoniren soll, von der fünften Tonstufe in die sechste tritt, wie bey a Fig. 27. In der weichen Tonart tritt, bey seinem Gebrauche auf der zweyten Tonstufe, diejenige Oberstimme, welche die freyanschlagende Septime enthalten soll, von der zweyten Tonstufe herunter in die Tonika, wie bey b in der 27sten Figur.

Die beyden ersten Umkehrungen dieses Septimenakkordes werden ebenfalls nur dergestalt freyanschlagend gebraucht, wenn die Oberstimme von der Dominante eine Stufe aufwärts in den dissonirenden Ton des Akkordes steigt, wie bey c und d Fig. 27. Der dritten Umkehrung zum Sekundenakkorde hingegen bedienet man sich äußerst selten ohne Vorbereitung.

Auf der erhöheten sechsten Stufe der weichen Tonart kommt dieser Akkord nicht oft vor, und er wird gemeiniglich nur in den Fällen gebraucht, die man in den Sätzen bey Fig. 28 findet.

Auch bey der Auflösung der kleinen Septime in Begleitung der kleinen Terz und reinen Quinte, und bey dem Gebrauche des Akkordes der großen Septime, muß man, wenn die Auflösung in die Quinte geschiehet, und dabey die Septime in der Oberstimme enthalten ist, den fehlerhaften Quinten ausweichen. Weil bey diesen Akkorden der Grundton kein Leitton ist, so kann man dem Fehler durch die Verdoppelung des Grundtones des Septimenakkordes, wie bey Fig. 29, oder durch Verdoppelung der Terz des folgenden Akkordes, wie bey Fig. 30, entgehen.

§. 186.

Läßt man die in die Terz aufgelösete Septime zu einer neuen Septime liegen, so gehet aus diesem Prozesse eine Folge von abwechselnden Septimenakkorden und Dreyklängen hervor, bey welcher sich der Baß in fallenden Quinten und steigen-

Fig. 26. Fig. 27. a) oder

b) c)

d) Fig. 28.

Fig. 29. Fig. 30.

genden Quarten, wie bey Fig. 31, oder umgekehrt, in steigenden Quarten und fallenden Quinten, wie bey Fig. 32, fortbewegt. Bey diesem Wechsel der Septimenakkorde und Dreyklänge können nicht allein sowohl in den Septimenakkorden und Dreyklängen alle zum Akkorde gehörige Intervalle vorhanden seyn, wie bey Fig. 31; sondern man kann auch entweder bey den Septimenakkorden die Quinte weglassen, und die Dreyklänge vollständig brauchen, wie bey Fig. 33, oder man kann die Septimenakkorde vollständig nehmen, und bey den Dreyklängen statt der Quinte den Grundton zum zweyten male verdoppeln, wie bey Fig. 34. In allen diesen Fällen unterscheidet sich der Satz durch die Verschiedenheit der Melodie einer seiner Oberstimmen.

Aus den verschiedenen Umkehrungen dieses Satzes entwickeln sich die Sätze bey Fig. 35, 36 und 37, aus welchen man siehet, wie der Quintsexten- und Terzquartenakkord mit dem Dreyklange, und der Sekundenakkord mit dem Sextenakkorde, auf verschiedenen Stufen der Tonleiter abwechseln kann.

Wenn

Fig. 31.
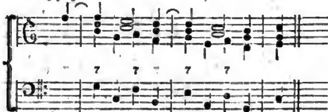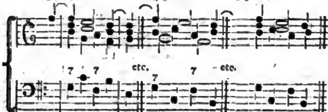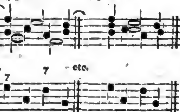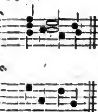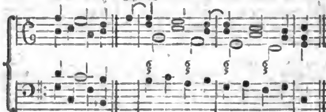


Fig. 32. Fig. 33. Fig. 34.





oder Fig. 35.



oder
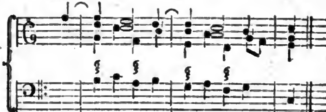


Fig. 36.
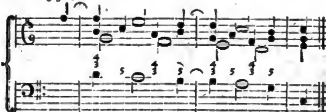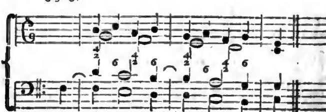


Fig. 37.



Wenn bey dieser Folge von abwechselnden Septimenakkorden und Dreyklängen die Terz der in dem Niederschlage des Taktes stehenden Septimenakkorde als Septime des folgenden Akkordes liegen bleibt, so entwickelt sich bey der schon angezeigten Fortschreitung der Grundstimme eine Folge von lauter Septimenakkorden, bey welcher wechselsweis die Quinte ausgelassen, und statt derselben der Grundton verdoppelt werden muß, wie z. B. bey Fig. 38, wo der im Niederschlage stehende Septimenakkord vollständig, der im Aufschlage stehende aber mit der Verdoppelung seines Grundtones gebraucht ist. Verdoppelt man aber bey dem ersten Septimenakkorde den Grundton, und nimmt den zweyten vollständig, so bekommt der Satz die Gestalt, wie bey Fig. 39.
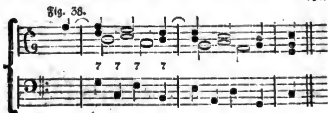
Bey den Umkehrungen dieses Satzes, die man bey Fig. 40, 41, 42 und 43 findet, siehet man, wie auf allen Stufen der Tonart der Quintsextenakkord mit dem Sekundenakkorde, der Terzquartenakkord mit dem Septimenakkorde, der Septimenakkord mit dem Quartterzenakkorde, und der Sekundenakkord mit dem Quintsextenakkorde, abwechseln kann.
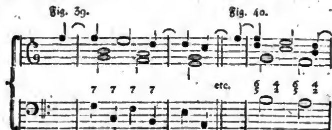
Anmerk. Bey diesem und bey den in dem folgenden §. enthaltenen Sätzen zeigt sich nun wieder Gelegenheit zu der Fortsetzung der dem angehenden Kontrapunktisten schon in der zweyten Anmerkung des 131sten §phs angerathenen Uebung.
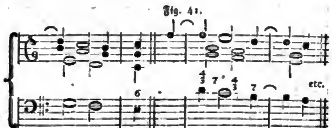
§. 187.

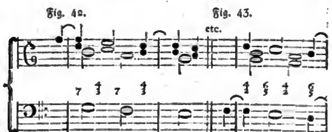
Wenn die Septime in die Quinte aufgelöset wird, und man läßt dabey die in die Quinte herabgetretene Septime zu einer andern Septime liegen, so kommt vermittelst dieses Prozesses eine Folge von Septimenakkorden und Dreyklängen zum Vorscheine, bey welcher sich die Grundstimme in steigenden Sekunden und fallenden Terzen fortbewegt, wie bey Fig. 44.
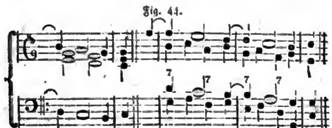
Die
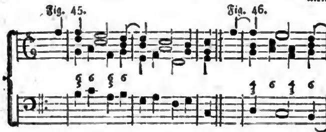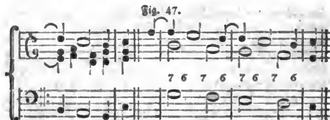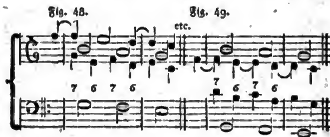










Die beyden Umkehrungen dieses Satzes findet man bey Fig. 45 und 46. *) In der ersten derselben kommt eine Folge von abwechselnden Quintsexten- und Sextenakkorden zum Vorscheine, und in der zweyten wechselt der Terzquartenakkord mit dem Sextenakkorde ab.
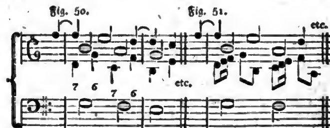
Wird die Septime bey liegen bleibendem Basse in die Sexte aufgelöset, und der Baß tritt, indem die Sexte liegen bleibt, eine Stufe abwärts, so entwickelt sich eine abwechselnde Folge von Septimen- und Sextenakkorden, die aber, weil in diesem Falle die Quinte aus dem Septimenakkorde weggelassen werden muß, eigentlich nur zum dreystimmigen Satze geeignet ist, wie bey Fig. 47. Will man diesen Satz vierstimmig brauchen, so muß man entweder in den Sextenakkorden die Sexte verdoppeln, wie bey Fig. 48, oder man muß sich dabey der Verdoppelung der Terz oder des Grundtones der Sextenakkorde bedienen, wie bey Fig. 49 und 50. Allein die beyden Sätze bey Fig. 48 und 49 erkennen die strengern Kontrapunktisten nicht für völlig rein, weil der Terzensprung die Folge zweyer Oktaven oder Quinten eigentlich nicht vollkommen verbessert. Wider den Satz bey Fig. 50 hingegen läßt sich weniger einwenden, weil sich zwischen den in dem Basse und Tenore enthaltenen Quinten ein Quartensprung befindet; daher trifft man den Satz bey Fig. 51 auch in den Werken sehr gründlicher Tonsetzer an. Die brauchbaren Umkehrungen dieses Satzes sind bey Fig. 52 und 53 enthalten, wo man siehet, daß die erste derselben aus einem Wechsel des Terzquartenakkordes mit dem Dreyklange bestehet, bey welchem die Oberstimmen

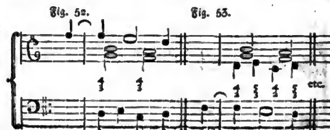


*) Die dritte Umkehrung ist unbrauchbar, weil dabey der dem Sekunden-Akkorde folgende Quartsextenakkord auf eine Art gebraucht werden müßte, die im Satze nicht gewöhnlich ist.









men eine andre Form haben, als bey Fig. 36. In der zweyten Umkehrung folgt auf den Sekundenakkord jederzeit der Dreyklang.
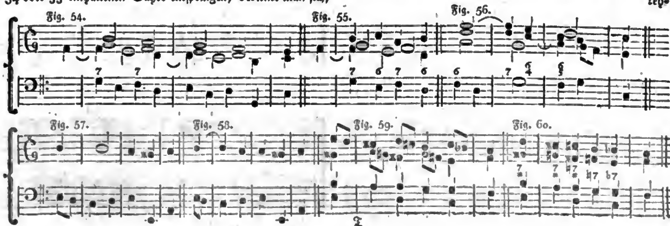
Sobald die Septime in einer Mittelstimme enthalten ist, kann sie auch in die Oktave aufgelöset werden, weil in diesem Falle die verdeckten Oktaven, welche aus dieser Auflösung hervorgehen, wenn der Baß eine Terz abwärts schreitet, erlaubt sind. Bleibt nun die Oktave, in welche sich die Septime auflöset, wieder zu einer Septime liegen, so kommt eine Folge von abwechselnden Septimenakkorden und Dreyklängen zum Vorscheine, bey welcher der Baß in fallenden Terzen und steigenden Sekunden fortschreitet, wie bey Fig. 54, und wobey der Satz wieder nicht vollkommen rein ist, weil die Oktaven zwischen dem Basse und einer der Oberstimmen nur einen Terzensprung zwischen sich enthalten. Nimmt man aber zu dem Grundtone, in dessen Oktave die Septime auflöset, statt der Quinte die Sexte, so entstehet mehr Wechsel unter den Tönen, so daß die Oktaven, zwischen welchen der Terzensprung stehet, weniger merklich werden. Daher wird der Satz bey Fig. 55, der aus abwechselnden Septimen- und Sextenakkorden bestehet, wobey der Baß in fallenden Terzen und steigenden Sekunden fortschreitet, für völlig rein gehalten.

Statt der Sätze, die aus der Umkehrung des bey Fig. 54 oder 55 enthaltenen Satzes entspringen, bedienet man sich, die Hauptmelodie mag im Alte, Tenore oder Basse enthalten seyn, lieber einer Umkehrung derjenigen Stammsätze, in welchen die Septime in die Terz oder Quinte aufgelöset wird.

Anmerk. Es ist schon weiter oben errinnert worden, daß die Septime eigentlich nicht in die Quarte des Quartsextenakkordes aufgelöset werden kann, weil dieses lezte Intervall selbst einer eingeschränkten Fortschreitung unterworfen ist. Hieraus folgt aber keinesweges, daß der Quartsextenakkord gar nicht auf den Septimenakkord folgen könne. In dem Satze bey Fig. 56 folgt der Quartsextenakkord dem Septimenakkorde; die Auflösung der Septime geschiehet dabey aber nicht in die Quarte, sondern in die Sexte. Bey Fig. 57 scheint zwar die Septime h wirklich in die Quarte des Quartsextenakkordes zu resolviren; allein es geschiehet nur uneigentlich, und vermittelst der Aufhaltung der Septime, die eigentlich, so wie bey Fig. 58, gleich über dem Grundtone d in die Quinte aufgelöset werden sollte.

§. 188.

Bey einer Folge von harmonischen Dreyklängen, bey welcher sich die Grundstimme in fallenden Quinten und steigenden Quarten fortbewegt, und wobey die Tonführung zugleich nach dem Quartenzirkel fort modulirt, wie bey Fig. 59, entstehet durch die Vorausnahme der durchgehenden Noten der bekannte chromatische Septimengang bey Fig. 60, der eigentlich aus einer Folge von lauter Dominantenakkorden bestehet. Die Umkeh-



kehrungen dieses chromatischen Satzes findet man bey Fig. 61, 62, 63 und 64.

§. 189.

Sobald der Akkord der großen Septime nicht, so wie bey Fig. 38, mit andern Septimenakkorden umgeben ist, sondern als einzeiner Septimenakkord gebraucht wird, sobald kann die große Septime auf der Tonika der harten Tonart auch eine Stufe aufwärts resolviren, und zwar entweder, bey liegenbleibendem Basse, in die Oktave, wie bey Fig. 65, oder in die Terz, indem sich die Grundstimme eine Terz abwärts bewegt, wie bey Fig. 66; ist sie aber mit der Undecime vereint, so muß sie nothwendig eine Stufe über sich treten, wie bey Fig. 67.

Erscheint die große Septime auf der dritten Stufe der weichen Tonart in Begleitung der übermäßigen Quinte, so kann sie sowohl auf- als auch abwärts aufgelöset werden, wie bey Fig. 68; wird sie aber auf der Tonika dieser Tonart gebraucht, so muß sie jederzeit eine Stufe aufwärts treten, wenn sie auch die Undecime nicht zur Gesellschaft hat, wie bey Fig. 69.

Erste Anmerk. Versezt man die Sätze bey Fig. 31, 38 und 44 dergestalt, daß die Alt- oder Tenorstimme in den Diskant zu stehen kommt, so siehet man, auf welche Art der Kontrapunktist die Gelegenheit ergreifen kann, die Septime in den Mittelstimmen anzubringen. Eben so läßt sich aus den Beyspielen der Umkehrungen dieser Sätze leicht bestimmen, bey welchen melodischen Tonfolgen einer Oberstimme die umgekehrten Formen des Septimenakkordes angewendet werden können.

Zweyte Anmerk. Man kann die große Septime vor ihrer Auflösung in eine kleine, und die kleine in eine verminderte Septime verwandeln, wenn die Grundstimme einen kleinen halben Ton steigt, wie z. B. bey Fig. 70 und 71. Eben so kann auch die große Septime, bey dieser Erhöhung der Grundstimme, zu einer ver-

Fig. 61. Fig. 62.
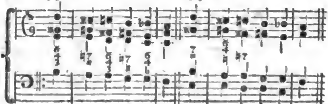


Fig. 63. Fig. 64.

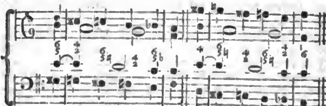


Fig. 65. Fig. 66. Fig. 67.

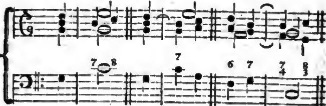


Fig. 68. Fig. 69.

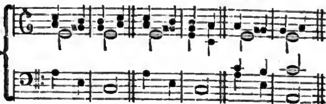
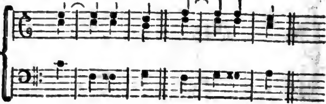


Fig. 70. Fig. 71.



verminderten Septime werden, wenn sie selbst einen kleinen halben Ton abwärts tritt, wie bey Fig. 72.

§. 190.

Die verminderte Septime, ob sie gleich, auch so wie bey Fig. 73, 74 und 75, in die Terz oder in die Sexte und Oktave resolvirt werden kann, wird dennoch gewöhnlich nur in die Quinte aufgelöset, indem der Baß eine Stufe steigt, wie bey Fig. 76. Die gewöhnlichen Formen der Auflösung der von dem verminderten Septimenakkorde auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart abstammenden Akkorde findet man bey Fig. 77, 78 und 79. Zuweilen wird der Akkord der verminderten Septime von der verminderten Sexte aufgehalten, wie z. B. in dem Satze bey Fig. 80.

Bey dem Gebrauche des verminderten Septimenakkordes mit der verminderten Terz auf der erhöheten vierten Stufe der weichen Tonart, muß die verminderte Terz vorbereitet seyn, und wird entweder vor der verminderten Septime aufgelöset, wie bey Fig. 81, oder sie resolvirt mit der verminderten Septime zugleich, wie bey Fig. 82; in dem lezten Falle darf aber die Septime nicht in der Oberstimme enthalten seyn, weil widrigen Falles offenbare Quinten zum Vorscheine kommen. Die Auflösung des bekannten übermäßigen Sextenakkordes mit der großen Terz und reinen Quinte, welcher sich aus der ersten Umkehrung dieses verminderten Septimenakkordes entwickelt, findet man bey Fig. 83. Bey Fig. 84 siehet man die Auflösung

Fig. 72. Fig. 73. Fig. 74. Fig. 75. Fig. 76. oder

Fig. 77. Fig. 78. Fig. 79. Fig. 80. Fig. 81.
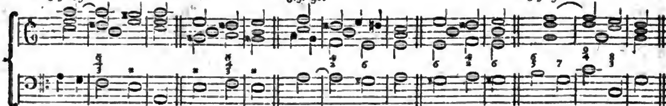
Fig. 82. Fig. 83. Fig. 84.
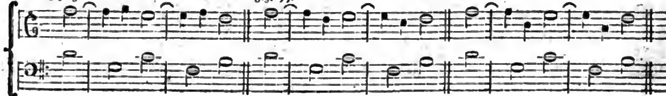
sung des übermäßigen Quartenakkordes mit der kleinen Terz und kleinen Sexte, und die Auflösung des Grundtones der übermäßigen Sekunde, in Begleitung der reinen Quarte und großen Sexte, ist bey Fig. 85 und 86 enthalten. Bey Fig. 85 wird dieser übermäßige Sekundenakkord als eine Aufhaltung des Septimenakkordes mit der großen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime gebraucht. In diesem Beyspiele findet man diesen Septimenakkord im Durchgange; bey Fig. 87 hingegen erscheint er im Niederschlage des Taktes. Die Behandlung der von diesem Septimenakkorde abstammenden Sätze, und zwar sowohl im Niederschlage, als im Aufschlage des Taktes, siehet man bey Fig. 88, 89 und 90.

§. 191.

Es ist kein Fehler wider die Auflösung, wenn die Septime, ehe sie eine Stufe abwärts resolvirt, in ein anderes dissonirendes Intervall verwandelt wird, das heißt, wenn man zwischen den Anschlag und die Auflösung derselben einen andern dissonirenden Akkord einschiebt, und dadurch die Auflösung der Septime verzögert, wie bey Fig. 91, wo die Auflösung derselben vermittelst der Undecime und None aufgehalten wird. Auch ist es nicht fehlerhaft, wenn die Note, welche die Septime vorstellt, vor ihrer Auflösung in Noten von geringerm Werthe zergliedert wird, die entweder in die Oktave des Grundtones überspringen, wie bey Fig. 92, oder einen andern zum Akkorde gehörigen Ton berühren, wie bey Fig. 93. Diese zur Harmonie gehörigen Töne werden auch oft mit durchgehenden Noten vermischt, und daher entstehen die Notenfiguren, die







die man sehr oft in der gebundenen Schreibart zwischen dem Anschlage und der Auflösung der Dissonanz antrifft, wie z. B. bey Fig. 94.

Anmerk. Von der durchgehenden Septime bey Fig. 95, die man lieber eine stillstehende Septime nennen sollte, ist schon in dem vorhergehenden Abschnitte in der zweyten Anmerkung zum 99sten §. gehandelt worden.

§. 192.

Es giebt in der gebundenen Schreibart noch eine besondere Behandlungsart der Septime, die bisher in den Lehrbüchern der Setzkunst entweder ganz mit Stillschweigen übergangen, oder nur deswegen beyläufig berührt worden ist, um sie als fehlerhaft zu verwerfen, weil sie mit den Regeln, die von dem gewöhnlichen Gebrauche dieses Intervalles abgezogen sind, nicht übereinstimmt, und weil man die Natur des Satzes, in welchem die Septime auf eine solche ungewöhnlichere Art gebraucht wird, gänzlich verkannt zu haben scheint.

Dieser in vielen Lehrbüchern der Komposition als fehlerhaft verrufene Gebrauch dieses Intervalles bestehet darin, daß der Grundton der Septime vorbereitet und aufgelöset, die Septime selbst aber als eine Konsonanz behandelt wird, die entweder liegen bleibt, oder sich sprungweis auf- oder abwärts bewegt, wie in den Sätzen bey Fig. 96.

Ohngeachtet die Septime schon von den besten Kontrapunktisten des 17ten Jahrhunderts auf diese Art (besonders wie in dem ersten der bey Fig. 96 enthaltenen Sätze) gebraucht wor-

Fig. 94.
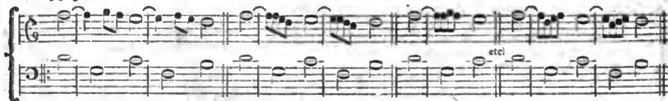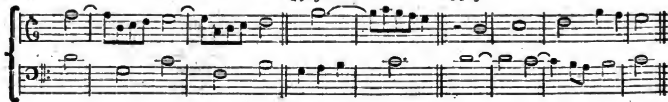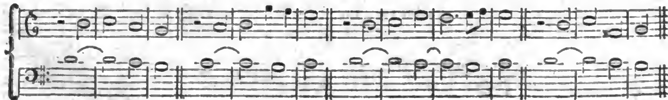


Fig. 95. Fig. 96.
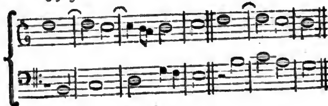




worden ist, und ohngeachtet die Erfahrung lehret, daß unser Ohr mit diesem Gebrauche derselben vollkommen zufrieden ist, so wird er dennoch in den mehresten Lehrbüchern der Setzkunst als fehlerhaft verworfen. Schon *Angleria* erklärt sich dagegen in seinem Werke, welches im Jahre 1722 zu Mayland unter dem Titel: Regole del Contrapunto, herausgekommen ist. Fux verwirft diesen Gebrauch der Septime in seinem Gradus ad Parnassum ebenfalls. Selbst dem scharfsinnigen Marpurg, dem sich die Gelegenheit zur Berichtigung dieses Gegenstandes in seiner Abhandlung von der Fuge vorzüglich darbot, und der in dem ersten Theile dieses Werkes (erste Auflage Seite 167) der eigentlichen Beschaffenheit der Sache so nahe war, ist die Ursache des angezeigten Gebrauches der Septime entgangen. Er erklärt sich daher wider diesen Gebrauch noch bestimmter, als seine Vorgänger, denn er sagt in dem ersten Theile seines Handbuches bey dem Generalbasse ꝛc. Seite 36 der ersten Auflage: „Indessen ist der Gebrauch der Septime auf diese Art, da die Oktave durch eine Art des Vorhalts „verzögert wird,*) eben so neu nicht, wie man aus den Werken „des *Bononcini* und *Berardi* sehen kann. Er ist aber auch „schon ehemals von dem *Angleria* verworfen worden, und ist „in der That auch keinem anzurathen, sich, ohne die äußerste „Noth, solches regellosen Ganges zu bedienen.„ Auch Albrechtsberger verwirft, in seiner Anleitung zur Komposition, diesen Gebrauch der Septime wenigstens in dem zweystimmigen Satze; und dennoch ist gerade eine Art des zweystimmigen Satzes diejenige, aus welcher dieser Gebrauch der Septime fehlerfrey hervorgehet. Es wird sich übrigens sogleich in der Folge zeigen, daß nothwendig jeder Lehrer des Satzes, der diesen Gebrauch der Septime verwirft, sowohl mit sich selbst, als auch mit der Observanz, in Widerspruch gerathen muß, weil dieser Gebrauch der Septime seine vollkommene Richtigkeit auf den doppelten Kontrapunkt der Oktave begründet.

*) Marpurg spricht nemlich, so wie Fux und Albrechtsberger, nur von derjenigen besondern Form dieses Gebrauches der Septime, die man in dem ersten der bey Fig. 96 enthaltenen Sätze findet. Die übrigen Formen hat man ganz übersehen.

Sobald der Komponist, der einen Satz im doppelten Kontrapunkte der Oktave setzt, überzeugt ist, daß er sowohl die zum einfachen Kontrapunkte nöthigen Regeln, als auch diejenigen Regeln beobachtet hat, welchen das Intervall der Quinte in dieser Gattung des doppelten Kontrapunktes unterworfen ist, sobald ist er bey der Umkehrung der Stimmen ganz unbekümmert, durch welche Gestalt der einzelnen Intervallen sich sein umgekehrter Satz ausspricht, weil Regel und Erfahrung ihn schon belehrt haben, daß es unter diesen Umständen mit der Umkehrung der Stimmen seine völlige Richtigkeit in Hinsicht auf die grammatischen Regeln haben muß. Und diese Unachtsamkeit auf die Beschaffenheit der einzelnen Intervallen, die durch die Umkehrung der Stimmen eines solchen Kontrapunktes zum Vorscheine kommen, ist wahrscheinlich die Ursache des Verbotes der vorhin angezeigten Behandlungsart der Septime.

So wenig es jemals einem gründlichen Kontrapunktisten eingefallen ist, in dem doppelten Kontrapunkte der Oktave dem regulären Gebrauche der None deswegen auszuweichen, um bey der Umkehrung der Stimmen in keinen grammatischen Fehler zu verfallen, eben so wenig ist es je einem Lehrer des Satzes eingefallen, den richtigen Gebrauch der None in dieser Gattung des doppelten Kontrapunktes zu verbieten. Wenn nun in einem solchen Satze die None gebraucht, und entweder in die Oktave, oder in die Terz, Sexte oder verminderte Quinte aufgelöset wird, wie in den Sätzen bey Fig. 97, so gehen ja, bey der Umkehrung der Stimmen dieser im doppelten Kontrapunkte der Oktave als fehlerfrey anerkannten Sätze, die oben bey

Fig. 97.



bey Fig. 96 enthaltenen Sätze hervor, und die None (weil sie eigentlich außerhalb der Grenzen der Oktave liegt,) kann nicht in die gewöhnliche Umkehrung der Intervallen eingehen, die bey der Umkehrung der Akkorde zum Grunde liegt, sondern muß bey der Umkehrung der Stimmen nicht, wie Marpurg auf der 167sten Seite seiner Abhandlung von der Fuge sagt, als eine Sekunde, *) sondern als eine solche Septime ausgeübt werden, bey welcher der untere Terminus dissonirt, und daher vorbereitet und aufgelöset werden muß.

Die bey Fig. 96 angezeigten Sätze enthalten demnach umgekehrte Nonen. Der dissonirende Terminus der None kommt durch die Umkehrung der Stimmen in den Baß zu stehen, und erscheint als der dissonirende Grundton einer Septime. Wollte man nun eine solche Septime, bey welcher der Grundton dissonirt, und also vorbereitet und aufgelöset werden muß, als fehlerhaft verwerfen, so müßte man ja nothwendig auch den Gebrauch der None in dem doppelten Kontrapunkte der Oktave verbieten. Da aber dieses noch niemals geschehen ist, so siehet man deutlich, daß bey dem vorhin bemerkten Verbote dieser Behandlungsart der Septime die Natur eines solchen Satzes verkannt worden ist.
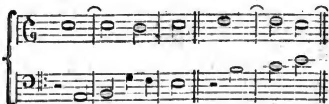
Weil nun alle Kontrapunktisten darin übereinstimmen, und weil es der Natur der Sache angemessen ist, daß man bey jedem in einem doppelten Kontrapunkte stehenden Satze die Umkehrung desselben auch als die Hauptkomposition, oder als den ursprünglichen Satz, betrachten kann; so kann und darf es auch nicht verboten seyn, sich in der Hauptkomposition eines doppelten Kontrapunktes in der Oktave der angezeigten Behandlungsart der Septime zu bedienen. Und eine Tonverbindung, welche die Grammatik des Satzes in einer ganz gewöhnlichen Gattung des doppelten Kontrapunktes nicht verbietet, kann auch in solchen Sätzen der gebundenen Schreibart nicht verboten seyn, in welchen die Stimmen nicht umgekehrt werden sollen.
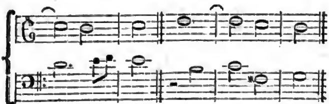
*) Die daselbst befindliche Stelle lautet folgendermaßen: „Bey der Ueberschreitung der Gränzen der Octave ist in Ansehung der None zu merken, daß, da selbige bey der Verkehrung ihre natürliche Auflösung nicht bekommen kann, sie folglich nicht als None, sondern als eine Sekunde ausgeübt werden muß. Was es aber mit der Sekunde für eine Bewandtniß habe, setzen wir sowohl als den Gebrauch der Quarte und aller übrigen Intervallen, aus den Anfangsgründen der Setzkunst voraus“
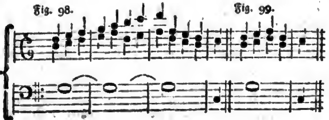
Hieraus gehet nun hervor, daß man keinesweges nöthig habe, in der gebundenen Schreibart dieser angefochtenen Behandlungsart der Septime aus dem Wege zu gehen.

§. 193.

Wenn die Grundstimme auf der Dominante liegen bleibt, läßt man zuweilen die kleine Septime auch eine Stufe über sich gehen, wie bey Fig. 98. In diesem Falle scheint oft die Auflösung derselben völlig übergangen zu seyn, wie in dem zweyten Takte des so eben angeführten Beyspiels, oder wie bey Fig. 99. Allein ein solcher Satz gründet sich gemeiniglich auf die sogenannte Verwechslung der Auflösung, die wir zu Ende dieses Abschnittes werden näher kennen lernen; denn der Satz sollte eigent-







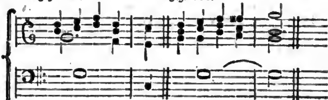
eigentlich so beschaffen seyn, wie bey Fig. 100, wo der Tenor die zuvor im Diskant angeschlagene Septime eine Oktave tiefer ergreift, und sie gehörig auflöset; ob sich gleich unser Ohr den Satz auch ohne diejenige Stimme gefallen läßt, von welcher die Septime ergriffen und aufgelöset werden sollte, weil es einmal an dergleichen Sätze gewöhnt ist. Diese bey liegendem Basse über sich auflösende kleine Septime kann auch in eine große Septime verwandelt werden, wie bey Fig. 101.
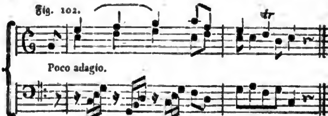
Zuweilen tritt die Septime des Dominantenakkordes eine Stufe über sich, wenn der Baß auch nicht auf der Dominante liegen bleibt, wie z. B. bey Fig. 102. Bey solchen Sätzen liegt ebenfalls eine Art von Verwechslung der Stimmen bey der Auflösung dieser Septime, die ehedem dem Generalbaßspieler überlassen wurde, zum Grunde, weil man sich, wie schon bey einer andern Gelegenheit bemerkt worden ist, ehedem fast bey allen Tonstücken der Begleitung des Generalbasses bediente, wobey der Generalbaßspieler den Satz, so wie bey b) vorträgt.
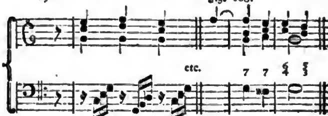
Alle dergleichen Sätze sind jedoch blos Freyheiten der ungebundenen und sogenannten galanten Schreibart.
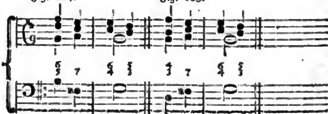
Anmerk. Bey dem Gebrauche der verschiedenen Gattungen der Quintsexten- Terzquarten- und Sekundenakkorde wird das Intervall, welches in denselben die Dissonanz ausmacht, eben so aufgelöset, wie in ihren Stammakkorden. Wir sind demnach der Weitläuftigkeit überhoben, z. B. die verschiedenen Arten der Auflösung der Quinte, in den verschiedenen Arten des Quintsextenakkordes, besonders durchzugehen. Hierbey darf man jedoch nicht außer Acht lassen, daß hin und wieder bey den ungewöhnlichern Auflösungen der Septime, diese besondern Arten der Auflösung bey dieser oder jener Umkehrung des Akkordes (wegen gewisser damit in Kollision kommender Umstände) nicht gebraucht werden können, und daß man sich in solchen Fällen an die weiter oben angezeigten Regeln und Maximen halten müsse, um zu entscheiden, ob bey dem abstammenden Akkorde die ungewöhnlichere Auflösung des Stammakkordes Statt finden kann, oder nicht. Ein einziges Beyspiel wird hinreichend seyn, diesen Gegenstand zu berichtigen.

Wir wissen aus dem Vorhergehenden, daß die Septime ungewöhnlicher Weise, vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note, auch in eine andere Septime aufgelöset werden kann, wie z. B. bey Fig. 103. Daher kann bey der Umkehrung des hier gebrauchten Septimenakkordes auch die Quinte des Quintsextenakkordes, oder die Terz des Terzquartenakkordes ebenfalls in die Septime aufgelöset werden, wie bey Fig. 104 und 105. Wollte man sich dieser Auflösung auch bey der dritten Umkehrung in den Sekundenakkord bedienen, so müßte der Satz die Gestalt wie









wie bey Fig. 106 erhalten, und eine Sekunde in die andere aufgelöset werden. Bey diesem Satze überzeugt uns aber unser Ohr, daß diese Auflösung dieses Sekundenakkordes nicht Statt finden kann. Hier zeigen sich nun zwey Ursachen, die sich dem Gebrauche der Auflösung der Sekunde bey Fig. 106 widersetzen; denn

1) liegt bey der Auflösung einer Dissonanz in ein anderes dissonirendes Intervall jederzeit die Vorausnahme einer durchgehenden Note zum Grunde, welche statt der Konsonanz gesezt wird, in welche die Auflösung eigentlich geschehen sollte. Gesezt aber, man löset die Sekunde f g in eine Konsonanz auf, wie bey Fig. 107, so kann der Ton fis, der bey Fig. 106 statt des Anschlages dieser Konsonanz gesezt worden ist, in keinem Falle ein solches dissonirendes Intervall gegen den die Sekunde auflösenden Ton e ausmachen, welches in der ungebundenen Schreibart frey anschlagen kann. Daher kann auch unter diesen Umständen der nachschlagende Ton (nach §. 152.) nicht statt des Anschiages gesezt werden. Uebrigens ist

2) in dem Stammsatze bey Fig. 103 der Ton fis deswegen vorhanden, um die Form der Halbkadenz anzukündigen, oder die Folge des Dreyklanges der Dominante nothwendig zu machen. Da nun aber bey Fig. 106 der Grundton c, als Grundton der Sekunde, herunter in den Ton d treten müßte, wobey die Form der Halbkadenz ganz verlohren gehet, so ist dieser Satz auch deswegen schon unrichtig, weil sich in demselben die Erhöhung des Tones f in fis als eine ganz zwecklose, und mit der Natur der Tonart und der Modulation nicht übereinstimmende Erhöhung, darstellt.

Ganz anders verhält es sich z. B. bey Fig. 108, wo ebenfalls eine Sekunde in die andere aufgelöset wird. Hier macht der nach der gewöhnlichen konsonirenden Auflösung nachschlagende Ton g bey Fig. 109, welcher bey Fig. 108 statt des wiederholten Anschlages des Tones a gesezt ist, mit dem Grundtone f den Sekundenakkord f g h d aus, der im freyen Stile ohne Vorbereitung eintreten kann; daher hat auch unser Ohr wider den Satz bey Fig. 108 nichts einzuwenden.

Die Anwendung dieser Anmerkung auf andere ähnliche Fälle wird ein aufmerksamer Anfänger leicht von selbst machen können.
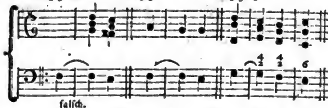
Sechster Absatz.

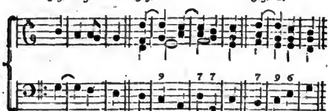
Von der Fortschreitung der None, und vom Gebrauche des Nonenakkordes.
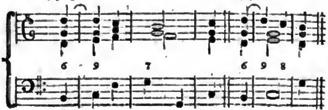
§. 194.

Die None, sie mag klein oder groß seyn, wird in der gebundenen Schreibart jederzeit vorbereitet, und eine Stufe abwärts aufgelöset, und zwar entweder

1) in die Terz, wenn die Grundstimme eine Terz abwärts tritt, wie bey Fig. 1; oder
2) in die Sexte, wenn der Baß eine Terz steigt, wie bey Fig. 2; oder
3) in die Quinte, wenn der Baß eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, wie bey Fig. 3; oder auch
4) in die Oktave, wenn die Grundstimme auf ihrer Tonstufe liegen bleibt, wie bey Fig. 4. In diesem Falle bildet die None eine förmliche Aufhaltung der Oktave des Grundtones, und darf daher bey dieser Art der Auflösung







sung nicht durch die Oktave vorbereitet werden, wie bey Fig. 5, sonst entstehen, sobald die Aufhaltung wegfällt, zwey unmittelbar nach einander folgende Oktaven, die dem Ohre aber auch bey der Aufhaltung der zweyten Oktave nicht entgehen.

Vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note kann die None auch aufgelöset werden,

1) in die verminderte Quinte, wie bey Fig. 6;
2) in die Septime, wie bey Fig. 7, und
3) in die Sekunde, wie bey Fig. 8.

§. 195.
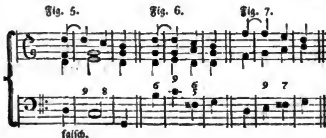
Wird die None von der Septime begleitet, so lösen gemeiniglich beyde Dissonanzen zugleich auf, wie bey Fig. 9; die Septime kann aber auch, als Nebendissonanz, bey der Auflösung der None noch liegen bleiben, und ihre Resolution erst in der Folge verrichten, wie bey Fig. 10. Bey Fig. 11 tritt die Septime der Dominante bey vorherliegender None frey ein.
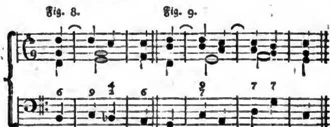
Wenn die None von der verminderten Quinte begleitet wird, muß eigentlich die lezte bis nach der Auflösung der ersten liegen bleiben, wie bey Fig. 12. Die modernen Tonsetzer lassen sie aber auch bey der Auflösung der None eine Stufe über sich steigen, wie bey Fig. 13. Die übermässige Quinte hingegen löset jederzeit mit der None zugleich auf, wie bey Fig. 14.
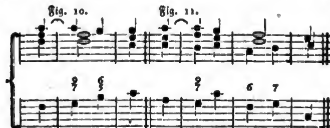
§. 196.
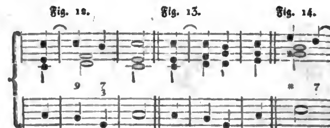
Auf dem Grundtone der harten und weichen Tonart kann die von der großen Septime begleitete None auch eine Stufe über sich aufgelöset werden, wie bey Fig. 15.
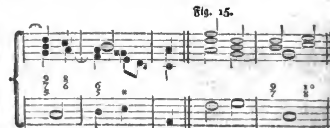
Die











Die übermässige None hingegen, die zuweilen auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart vorkommt, muß jederzeit über sich treten, wie bey Fig. 16.

§. 197.

In der ungebundenen Schreibart muß die None ebenfalls vorbereitet werden, es sey denn, daß sie auf der Dominante der Tonart gebraucht wird. In diesem Falle lassen sie die neuern Tonsetzer oft ohne Vorbereitung eintreten, jedoch, wenn es im guten Taktheile geschieht, gemeiniglich dergestalt, daß diejenige Oberstimme, welche die None intonirt, aus der fünften in die sechste Tonstufe tritt, wie bey a Fig. 17. Wird sie aber im Aufschlage des Taktes gebraucht, so kann sie auch sprungweis intonirt werden, wie bey b Fig. 17.

Weil anjezt nicht allein der freye Eintritt dieses Nonenakkordes der Dominante gebräuchlich ist, sondern auch die Umkehrungen desselben ebenfalls ohne Vorbereitung gebraucht werden, wie bey b und c Fig. 18, so siehet man deutlich, daß der Nonenakkord mit seinen Umkehrungen keinesweges unter diejenigen Akkorde gerechnet werden kann, die blos eine Aufhaltung der Dreyklänge und Septimenakkorde, und der Umkehrungen derselben, bilden; sondern daß er in jedem Systeme der Harmonie, eben so, wie der Septimenakkord, als ein für sich bestehender Akkord aufgeführt werden muß.

Die None wird in der freyen Schreibart auch ohne Vorbereitung angeschlagen, wenn sie übermässig ist, und entweder in der harten Tonart auf der Grundlage der vierten Tonstufe, oder in der weichen Tonart, auf der kleinen sechsten Stufe, gebraucht wird, wie bey a und b Fig. 19.

Im Orgelpunkte tritt sie ebenfalls ohne eigentliche Vorbereitung ein, weil ihr Grundton schon vorherliegt. Sie wird in diesem Falle am gewöhnlichsten stufenweis auf- oder abwärts gehend gebraucht, wie bey a und b Fig. 20. Zuweilen läßt man sie aber auch sprungweis eintreten, wie bey Fig. 21, oder man läßt sie sogar

Fig. 16. Fig. 17. a) b)



Fig. 18. b) c)
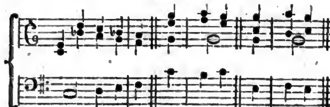


Fig. 19. a) b)
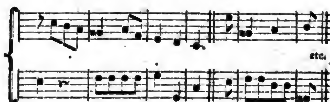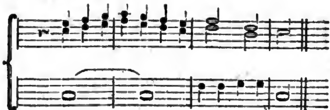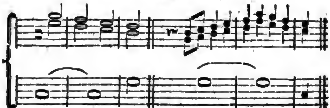


Fig. 20. a)



b) Fig. 21.



gar sprungweis fortgehen, wie bey Fig. 22. Dieser leztern Freyheit des ungebundenen Satzes bedienen sich die modernen Tonsetzer auch in solchen Fällen, wo kein eigentlicher Orgelpunkt vorhanden ist, wie z. B. bey Fig. 23.

Auch die aufwärts auflösende None wird zuweilen auf einem solchen nicht länger liegen bleibenden Grundtone gebraucht, wie bey Fig. 24.

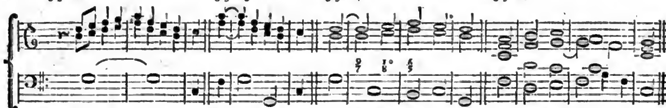
§. 198.
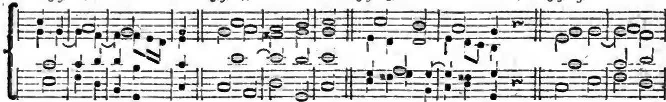
Wie man sich bey der harmonischen Begleitung einer solchen Melodie, welche in dem Verfolge ihrer Töne keine Gelegenheit zum Gebrauche der None enthält, die Gelegenheit verschafft, dieses Intervall in den Mittelstimmen anzubringen, siehet man in den Sätzen bey Fig. 25, 26, 27, 28 und 29.
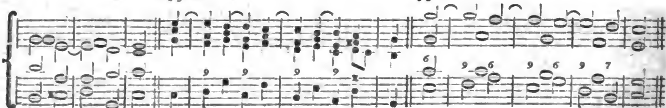
§. 199.

Bleibt bey der Auflösung der None in die Quinte dieses letzte Intervall zu einer wieder darauf folgenden None liegen, so entstehet vermittelst dieses Prozesses, wie bey Fig. 30, eine Progression von abwechselnden Nonenakkorden und Dreyklängen. Wird die None in die Sexte aufgelöset, und man läßt die auflösende Sexte wieder als None liegen, so entwickelt sich eine Folge von abwechselnden Nonen- und Sextenakkorden, wie bey Fig. 31.

Wenn die None in die Terz aufgelöset wird, so kann man die auflösende Terz ebenfalls wieder als None liegen lassen, und es







es entsteht dadurch entweder ein Wechsel von Nonenakkorden und Dreyklängen, wie bey Fig. 32; oder eine Folge von Nonen- und Sextenakkorden, wie bey Fig. 33.

Oft kommt im Satze die abwechselnde Folge von Nonen- und Sextenakkorden dergestalt vor, daß die None wechselsweis in zwey verschiedenen Stimmen erscheint, wie bey Fig. 34.

§. 200.

Es ist schon in dem vorhergehenden Absatze gezeigt worden, daß die None in dem doppelten Kontrapunkte der Oktave bey der Umkehrung des Satzes als eine Septime erscheint, bey welcher der Grundton vorbereitet und aufgelöset wird.

Weil man nun übrigens, sobald man die Auflösungen der None kennt, auch diejenigen Intervalle aufzulösen weiß, welche in den Umkehrungen des Nonenakkordes die None vorstellen, und weil noch überdies die mehresten dieser Umkehrungen solche Akkorde ausmachen, wodurch die Intervalle der gewöhnlichen Akkorde aufgehalten werden, und wobey keine Verschiedenheiten der Auflösung Statt finden, so wär es überflüssig, von der Auflösung dieser umgekehrten Akkorde besonders zu handeln, zumal da ihr Gebrauch schon aus demjenigen hervorgehet, was darüber in dem vorhergehenden Kapitel, bey Gelegenheit ihrer Entstehungsart, bemerkt worden ist.
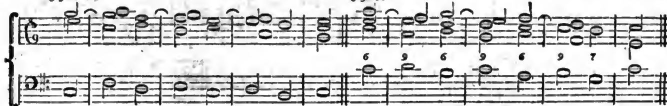
Siebenter Absatz.

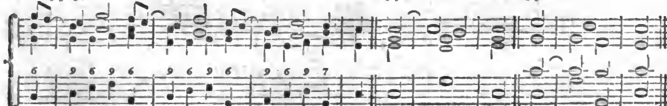
Von der Fortschreitung der Undecime, und vom Gebrauche des Undecimenakkordes.

§. 201.

Die Undecime tritt zur Auflösung eine Stufe abwärts, und sollte eigentlich, als aufhaltender Ton der Terz, auch jederzeit auf ihrem eigenen Grundtone, und also in die Terz, aufgelöset werden, wie bey Fig. 1 und 2. Ob nun gleich diese Art ihrer Auflösung, bey welcher die Form der Aufhaltung sichtbar bleibt, die gewöhnlichste ist, so läßt man es dennoch nicht immer dabey bewenden, sondern man läßt hin und wieder auch die Grundstimme, bey dem stufenweisen Herabtritte der Undecime, einen andern Ton der Tonleiter ergreifen, wodurch der Satz die äussere Form einer Aufhaltung verliert, und die Undecime in ein ander Intervall aufgelöset wird.

Die-





Diese ungewöhnlichere Auflösung kann geschehen,

1) in die Sexte, wenn der Baß eine Quinte steigt, oder eine Quarte fällt, wie bey Fig. 3 und 4;

2) in die Oktave, wenn die Grundstimme eine Terz steigt, wie bey Fig. 5.

3) in die Quinte, wenn der Baß eine Terz abwärts, oder eine Sexte aufwärts steigt. Im lezten Falle, wenn sich nemlich der Baß eine Terz abwärts fortbewegt, und die Auflösung der Undecime in die reine Quinte geschiehet, wie bey Fig. 6, darf die Undecime (wegen der verdeckten Quinten, die sie in diesem Falle gegen den Baß macht) nicht in der Oberstimme enthalten seyn. Geschiehet hingegen die Auflösung in die verminderte Quinte, wie bey Fig. 7, so fallen die verdeckten Quinten weg, und die Undecime kann ohne Fehler in der Oberstimme stehen. Bey Fig. 8 springt die Grundstimme bey der Auflösung der Undecime in die Quinte eine Sexte aufwärts, so, daß auch in der Oberstimme bey der Auflösung derselben in die reine Quinte keine verdeckten Quinten entstehen.

Wenn die Undecime auf der Dominante der harten Tonart gebraucht, und in die Terz aufgelöset wird, kann die Grundstimme einen kleinen halben Ton steigen, und dadurch die Modulation in die weiche Tonart hingeleitet werden, wie bey Fig. 9. Man siehet aus diesem Beyspiele zugleich, wie bey dem Gebrauche des Quartquintenakkordes die Quinte statt des Grundtones verdoppelt wird.

Vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note kann die Undecime auch in die übermäßige Quarte, wie bey Fig. 10, oder in die Septime, wie bey Fig. 11, aufgelöset werden.

§. 202.

Auch die übermäßige Undecime muß eine Stufe abwärts auflösen; sie kommt aber sehr selten, und eigentlich nur auf der kleinen sechsten Stufe der weichen Tonart vor, wie z. B. bey Fig.
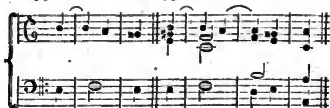
Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6.
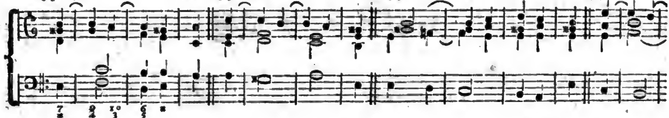
Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11.

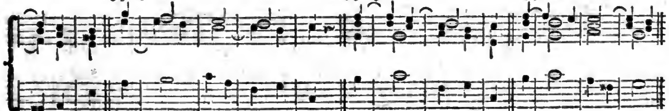
Fig. 12 und 13. In diesem Falle kann sie auch die übermäßige None zu sich nehmen, wie bey Fig. 14. Auf dem unterhalben Tone der weichen Tonart findet, in Begleitung der verminderten Septime und verminderten Quinte, auch eine verminderte Undecime Statt, wie bey Fig. 15. Die reine Undecime kann auf der dritten Stufe der weichen Tonart die übermäßige Quinte mit sich vereinigen, wie bey Fig. 16. In Begleitung der verminderten Quinte findet man sie bey Fig. 17. Dieser Akkorde bedienen sich jedoch die Tonsetzer nur bey sehr harten Ausdrücken. Nur der lezte, in welchem die Undecime von der verminderten Quinte begleitet wird, kommt auch so, wie z. B. bey Fig. 18, bey gemäßigtem Ausdrucke vor.

§. 203.

Wird die Undecime von der None begleitet, so werden gemeiniglich beyde Dissonanzen zugleich aufgelöset, wie bey Fig. 19, und nur bey sehr verwickelter Harmonie bleibt zuweilen die None, als Nebendissonanz, bey der Resolution der Undecime liegen, und verrichtet ihre Auflösung erst in dem folgenden Akkorde, wie bey Fig. 20. Wird aber anstatt der None die Septime mit der Undecime verbunden, so verrichtet zwar die Undecime ihre Resolution auf die gewöhnliche Art; in Hinsicht auf die Auflösung der Septime aber kommt es darauf an, ob sie groß oder klein, und im ersten Falle, ob die große Septime mit der Undecime auf der Tonika der harten und weichen Tonart, oder auf einer andern Tonstufe vorkommt. Wenn die Undecime in Begleitung der großen Septime auf der Tonika einer Tonart gebraucht wird, muß die große Septime bey der Auflösung der Undecime jederzeit über sich in die Tonika treten, wie bey







bey Fig. 21 und 22. Im Falle aber dieser Akkord auf der dritten Stufe der weichen Tonart vorkommt, wo die Septime kein Leitton ist, kann sie auch eine Stufe abwärts treten, wie bey Fig. 23. Ist aber die Septime, die als Nebendissonanz die Undecime begleitet, klein, so bleibt sie jederzeit bis nach der Auflösung der Undecime liegen, wie bey Fig. 24.
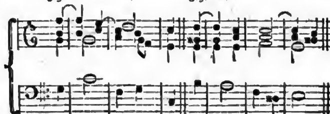
§. 204.

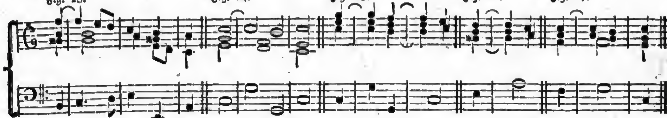
So wie es mit der None und Septime gehalten wird, wenn sie einzeln die Undecime begleiten, eben so verhält es sich auch, wenn sie sich beyde mit der Undecime vereinigen. Wird der aus Undecime, None und Septime bestehende Akkord auf der Tonika der harten oder weichen Tonart gebraucht, wo die Septime groß und zugleich Leitton ist, so müssen alle drey Dissonanzen zugleich aufgelöset werden, wie bey Fig. 25 und 26. Fällt hingegen der Akkord auf solche Tonstufen, auf welchen die Septime klein ist, so werden entweder None und Undecime, bey liegen bleibender Septime, gemeinschaftlich aufgelöset, wie bey Fig. 27, oder es resolvirt eine Dissonanz nach der andern, wie bey Fig. 28.
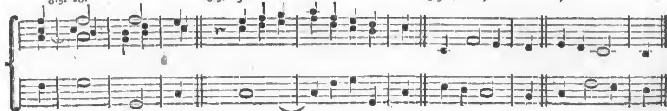
Bey liegendem Basse gehet die Undecime in Begleitung der None oft eine Stufe über sich, wie bey Fig. 29.

Anmerkung. Im doppelten Kontrapunkte der Oktave wird die gebrauchte Undecime bey der Umkehrung des Satzes zu einer Quinte, die in der Unterstimme gebunden ist, und eine Stufe abwärts in die Sexte tritt, oder mit andern Worten, sie wird zu einem Satze, in welchem der Grundton des Sextenakkordes aufgehalten wird, wie man aus der bey b enthaltenen Umkehrung des Satzes bey a, in der 30sten Figur, siehet.

§. 205.







§. 205.

Eine unmittelbare Folge von aufgehaltenen Terzen, oder eine Folge von Undecimen, die sich in die Terz auflösen, wie bey Fig. 31, findet nur im zweystimmigen Satze Statt, weil die dritte oder vierte Stimme fehlerhafte Oktaven oder Quinten enthalten würde, wenn man die Undecime in diesem Falle mit der Quinte, None oder Septime begleiten wollte. Sind aber die wechselsweis gebrauchten Undecimen unter zwey Stimmen vertheilt, so kann der Satz auch vierstimmig seyn, wie bey Fig. 32.

§. 206.

Mit der Auflösung der Dissonanzen in den verschiedenen Umkehrungen des Undecimenakkordes verhält es sich eben so, wie mit der Auflösung der Dissonanzen in den Umkehrungen des Septimen- oder Nonenakkordes; denn eben so, wie die Undecime aufgelöset wird, eben so werden auch diejenigen Intervalle aufgelöset, welche in den Umkehrungen des Undecimenakkordes die Undecime vorstellen. Es kommt demnach bey dem Gebrauche dieser Umkehrungen

1) darauf an, daß man wisse, welches Intervall derselben die Undecime des Stammakkordes vorstellt, um sie gehörig aufzulösen und von den Nebendissonanzen zu unterscheiden, im Fall der Akkord mehr als eine Dissonanz enthält, und
2) daß man die Intervalle desjenigen gewöhnlichern Akkordes kenne, welche durch den Gebrauch eines solchen umgekehrten Undecimenakkordes aufgehalten werden.

Weil nun diese beyden Stücke schon in dem vorhergehenden Kapitel hinlänglich erklärt, und zugleich mit Beyspielen erläutert worden sind, so bleibt uns hier nichts mehr über den Gebrauch dieser Umkehrungen zu bemerken übrig.

Achter Absatz.

Von der Fortschreitung der Terzdecime.

§. 207.

Die Terzdecime wird eine Stufe abwärts in die Quinte aufgelöset, indem der Baß auf seiner Stufe liegen bleibt. Sie kommt gemeiniglich in Begleitung einer oder auch zweyer Nebendissonanzen vor, nemlich

1) mit der Undecime bey der Verdoppelung des Grundtones, wie bey Fig. 1;
2) mit der Undecime und Quinte, wie bey Fig. 2;
3) mit der None und Quinte, wie bey Fig. 3;
4) mit der Undecime und Septime, wie bey Fig. 4.
5) mit der Undecime und None, wie bey Fig. 5, und

6) mit

Fig. 31. Fig. 32. Fig. 1. etc.

Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

6) mit der None und Septime, wie bey Fig. 8.

Anmerkung. Wenn die Terzdecime, wie es am gewöhnlichsten geschieht, von der Undecime begleitet wird, lösen beyde Dissonanzen zugleich auf, wie bey Fig. 1 und 2. Bey sehr verwickelter Harmonie bleibt aber auch zuweilen die Undecime als Nebendissonanz bis nach der Auflösung der Terzdecime liegen, wie bey Fig. 6. Bestehet der Akkord aus Terzdecime, Undecime und None, so werden entweder Terzdecime und Undecime zuerst aufgelöset, wie bey Fig. 5, oder die Terzdecime löset zuerst allein auf, und läßt die Undecime und None ihre Auflösung in der Folge verrichten, wie bey Fig. 7. Die Septime, wenn sie klein ist, bleibt ebenfalls bis nach der Auflösung der Terzdecime und Undecime liegen, wie bey Fig. 4.

Auf dem Grundtone der harten oder weichen Tonart kann die Terzdecime auch die Undecime und große Septime zu sich nehmen; in diesem Falle müssen alle drey Dissonanzen zugleich aufgelöset werden, wie bey Fig. 9.

§. 208.

Zuweilen wird die Terzdecime vermittelst der Voransnahme einer durchgehenden Note auch in die große Sexte, oder auf dem dissonirenden Grundtone des Sekundenakkordes der Unterdominante aufgelöset. Dieser Fall findet jedoch nur Statt, wenn sie entweder blos von der Undecime, oder von der Undecime und Quinte begleitet, und auf der Dominante der harten oder weichen Tonart gemacht wird, wie bey Fig. 10 und 11. Auf der Tonika der weichen Tonart kann sie auch in die kleine Sexte aufgelöset werden, wie bey Fig. 12.

Wenn die Terzdecime auf der Dominante der harten Tonart entweder blos von der Undecime, oder von Undecime und Quinte zugleich, begleitet wird, kann der Baß bey der Auflösung beyder Dissonanzen einen kleinen halben Ton steigen, und die Modulation in die weiche Tonart der Sexte hinleiten, wie bey Fig. 13 und 14. In diesem Falle wird die Terzdecime in die verminderte Quinte aufgelöset.

§. 209.

Den Gebrauch der Umkehrungen des Terzdecimenakkordes lernt man am sichersten kennen, wenn man sich die Akkorde und die Intervalle derselben bekannt macht, welche durch diese Umkehrungen aufgehalten werden, und wozu man die Anleitung schon in dem vorhergehenden Kapitel findet, welches zugleich die darüber nöthigen Beyspiele enthält.

Neun=

Fig. 6. Fig. 7. Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10.

Fig. 11. Fig. 12. Fig. 13. Fig. 14.

Neunter Absatz.

Von dem Gebrauch der übermäßigen Prime und verminderten Oktave.

§. 210.

Diese beyden Intervalle werden entweder blos als durchgehende Noten gebraucht, die gegen dieses oder jenes Intervall des zum Grunde liegenden Akkordes zwar dissoniren, aber, als zufällige Verzierungen der Melodie, nicht mit zur Harmonie gerechnet werden; oder sie stehen im Anschlage, und ihr Daseyn gründet sich auf eine Vorausnahme einer durchgehenden Note. In beyden Fällen muß die übermäßige Prime, oder die Oktave derselben, eine kleine Sekunde aufwärts, die verminderte Oktave hingegen, eine kleine Sekunde abwärts, fortschreiten.

Im Durchgange gebraucht findet man diese Intervalle in den Sätzen bey Fig. 1 und 2. Bey Fig. 3 und 4 stehet die verminderte Oktave im Anschlage, und in beyden Sätzen ist der Grundton dis statt des Nachschlages gesezt, denn diese Sätze sollten eigentlich so beschaffen seyn, wie bey Fig. 5 und 6.

Anhang.

§. 211.

Man läßt es bey der Auflösung der Dissonanzen nicht immer bey dem gewöhnlichen regulären Verfahren bewenden, sondern man bedient sich auch hin und wieder verschiedener Arten von Verwechslung der Auflösung.

Die erste Art dieser Verwechslung bestehet darin, daß die Dissonanz nicht in derjenigen Stimme aufgelöset wird, in welcher sie zuerst zum Vorscheine gekommen ist, sondern sie wird von dieser Stimme verlassen und von einer andern ergriffen und aufgelöset. So nimmt z. B. bey Fig. 7 die Mittelstimme die Septime f und löset sie auf, nachdem sie von der Oberstimme, in welcher sie zuerst anschlägt, verlassen, und in derselben ein ander Intervall des Septimenakkordes ergriffen wird. Bey Fig. 8 ergreift der Baß die

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

X 2

7 4/2 6 6 4/3

die in der Oberstimme angeschlagene Septime und löset sie auf, indem der Septimenakkord in seinen davon abstammenden Sekundenakkord verwandelt wird.

Die zweyte Art dee Verwechslung der Auflösung gründet sich auf diejenige Einrichtung unseres Tonsystemes, nach welcher die Töne cis des, dis es, gis as u. s. w. in gleicher Tongröße ausgeübt werden.

Wenn ein solcher Ton, der in der vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter zwey neben einander liegenden Tonstufen gemein ist, wie z. B. dis es, nach Masgabe der Tonart, in welcher er enthalten ist, als die Dissonanz eines Akkordes gebraucht, bey seiner Auflösung aber mit der andern ihm gemeinschaftlichen Tonstufe verwechselt wird, so ändert sich nicht allein die Natur der Dissonanz, und erfordert eine andere Art der Auflösung, sondern die Modulation wird durch diese Verwechslung der Tonstufen auch zugleich in eine fremde Tonart hingeleitet. Einige Beyspiele werden dieses deutlicher machen. Wenn sich die Modulation in der harten Tonart des Tones b befindet, wird der Ton es, als Septime des Dgminantenakkoedes eine Stufe abwärts in die Terz aufgelöset, wie bey Fig. 9. Verwechselt man aber diese Septime es vor ihrer Auflösung mit dem Ton dis, so verwandelt sich der Septimenakkord f a c es in den übermäßigen Sextenakkord mit der reinen Quinte, nemlich in f a c dis, und dieser Akkord gehört nunmehr in die Tonart a moll, und die übermäßige Sexte muß auf die ihr eigenthümliche Art aufgelöset werden, wie bey Fig. 10. Wendet man nun diese Verwechslung im Satze an, so bekommt sie die Form, wie bey Fig. 11, und die Modulation wird aus der Tonart b in die weiche Tonart a geleitet. Oder verwechselt man den Prozeß, und verwandelt den in der Tonaet a moll gebrauchten übermäßigen Sextenakkord f a c dis in den Septimenakkord f a c es, wie bey Fig. 12, so muß dieser Septimenakkord seiner Natur gemäß aufgelöset werden, und die Modulation gehet aus der weichen Tonart a in die harte Tonart b über.

Auf eine ähnliche Art verhält es sich auch, wenn z. B. in a moll der verminderte Septimenakkoed gis h d f in den Quintsextenakkord gis h d eis, wie bey Fig. 13, oder in den Sekundenakkord as h d f, wie bey Fig. 14, verwandelt wird.

Diese enharmonische Verwechslung kann zwar bey jeder Art der Dissonanzen Statt finden, gemeiniglich bedienet man sich derselben aber nur vermitteist der übeemäßigen Sexte, der Septime der Dominante und der verminderten Septime, und vermitteist derjenigen dissonirenden Akkorde, in welche sie durch die enharmonische Verwechslung eines Intervalles verwandelt werden können.

Es kommen hin und wieder in den Partituren gründlicher Tonsetzer Stellen vor, bey welchen der Zusammenhang der Harmonie, oder der Gebrauch eines fremden Tones, aus weiter nichts erkläret werden kann, als aus dieser enharmonischen Verwechslung der Töne.

Fig. 9. Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

Fig. 13. Fig. 14.

Töne. Um hierüber nicht weitläuftig zu seyn, sey es genug, den oben bey Fig. 4 angeführten Satz mit dem Anschlage der verminderten Oktave, der dort aus der Vorausnahme des Grundtones dis erklärt wurde, hier auch aus der enharmonischen Verwechslung abzuleiten; denn dieser bey Fig. 15 wiederholte Satz kann auch statt des bey Fig. 16 enthaltenen Satzes stehen, wenn die Verwandlung des Tones es in dis nicht ausgeschrieben, sondern gleich der verwandelte Ton dis gesetzt wird.

§. 212.

So wie man sich bey der Auflösung der Dissonanzen nicht immer genau an diejenigen Regeln bindet, die von dem gewöhnlichsten Gebrauche derselben abgezogen sind, eben so wenig geschiehet dieses auch bey der Vorbereitung der Dissonanzen. Nächst dem, was hierüber theils schon bey Gelegenheit der Vorbereitung überhaupt, (§. 147 und 148.) theils bey Gelegenheit der einzelnen dissonirenden Intervallen insbesondere erinnert worden ist, muß der in den neuern Tonstücken oft vorkommende Fall bemerkt werden, wo eine im Niederschlage des Taktes gebrauchte Dissonanz durch eine vorhergehende durchgehende und liegen bleibende Note vorbereitet wird.

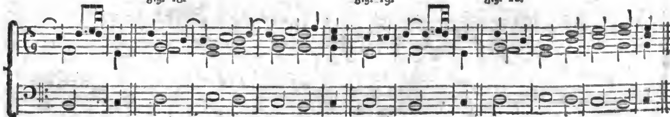
Von dieser Beschaffenheit sind z. B. die beyden Sätze bey Fig. 17 und 18, die durch diese Aufhaltung der durchgehenden Note (die genau genommen eine bloße Verzierung der Melodie der Oberstimme ist) ein sehr fremdes Ansehen gewinnen. Bey Fig. 17 sollte der durchgehende Ton cis eigentlich gleich mit dem Niederschlage des zweyten Taktes in den Ton d treten, wie bey Fig. 19; durch seine Aufhaltung gewinnt aber der Satz das Ansehen einer über sich auflösenden None in Begleitung der verminderten Quinte. Eben so ist es auch mit dem Satze bey Fig. 18 beschaffen; denn sobald in demselben die Aufhaltung der durchgehenden Noten wegbleibt, wie bey Fig. 20, sobald zeigt sich ein ganz gewöhnlicher Satz.

Diese Sätze gründen sich demnach auf denjenigen bekannten Prozeß, den man insbesondere mit dem Kunstworte Retardation bezeichnet, und wovon in dem folgenden Kapitel ausführlicher gehandelt werden soll. So leicht es aber dem angehenden Kontrapunktisten fällt, die Retardation, unter zwey einzelnen Stimmen gebraucht, gehörig zu erklären und aufzulösen, so sehr wird er gemeiniglich bey dem Daseyn mehrerer Stimmen, wie z. B. in dem Satze bey Fig. 18, dadurch im Satze irre gemacht, wenn er sich nicht gewöhnt, solche Sätze auf ihre ursprüngliche und von melodischen Verzierungen entblößte Gestalt zurück zu führen. Dieses zu lernen, muß man sich heut zu Tage um so mehr bemühen, weil sich die neuern Tonsetzer des Prozesses der Retardation auf eine weit mannigfaltigere Art bedienen, als die ältern Komponisten.

§. 213.

Um einige nicht ganz gewöhnliche Arten der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen zu erklären, mußte in diesem Kapitel hin und wieder von derjenigen Art des Satzes gesprochen werden, die man mit dem Kunstworte Orgelpunkt bezeichnet, und wobey die Grundstimme einige Takte hindurch auf der Do-
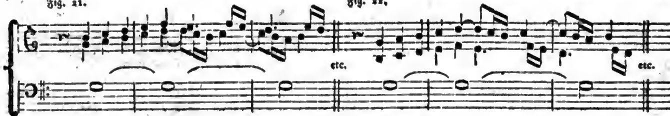




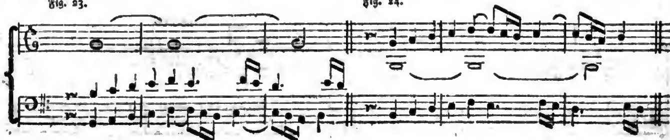
Dominante oder auf der Tonika derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, verweilt, während die Oberstimmen unter sich in verschiedenen Intervallen fortschreiten.

Der Orgelpunkt ist ursprünglich eine verzögerte Kadenz bey dem Schlusse einer Fuge, oder eines andern in der gebundenen Schreibart abgefaßten Tonstückes, wobey man die Dominante der Grundstimme, ehe sie in die Tonika tritt und den Schlußfall bildet, einige Zeit aufhält, um entweder auf diesem fortklingenden Grundtone, durch eine starke Verwicklung der Harmonie, das Verlangen nach Ruhe merklicher herbey zu führen, oder auf demselben den im Tonstücke durchgeführten Hauptsatz in den Oberstimmen nochmals auf eine besondere Art hören zu lassen. Dabey wird oft die einmal angefangene Verwicklung der Harmonie auch noch auf der in der Grundstimme eingetretenen und den Schlußfall bildenden Tonika, die man ebenfalls einige Takte fortklingen läßt, fortgesezt, oder auf derselben ein Theil des Hauptsatzes nochmals wiederholt.

Auf diese Art bedienet man sich noch bis jezt sehr oft des Orgelpunktes bey dem Schlusse der Fuge, oder eines in der gebundenen Schreibart gesezten Tonstückes. Man hat aber auch schon längst angefangen, sich dieser Art des Satzes nicht allein mitten in dem Verfolge solcher Tonstücke, oder bey solchen Stellen, wo keine Kadenz gemacht werden soll, zu bedienen, sondern man hat auch die liegen bleibende Dominante oder Tonika in die Oberstimme, oder in eine Mittelstimme verlegt, und überhaupt diese Form des Satzes auch in die ungebundene Schreibart übergetragen, in der man gemeiniglich den auf den vorhin genannten Tonstufen verweilenden Ton durch wiederholten Anschlag erneuert.

Hat ein solcher Satz seine ursprüngliche Form, das heißt, ist die fortklingende Dominante oder Tonika in der Grundstimme enthalten, so treten entweder die Dissonanzen in den obern Stimmen frey ein, weil ihr konsonirendes Ende durch den liegenden Baß vorbereitet ist, und lösen (wenn die Töne der Oberstimmen ohne den fortklingenden Baß unter sich konsoniren) auch oft eine Stufe über sich auf; oder es bleibt ein Ton in einer Oberstimme liegen, und wird durch den Eintritt des Tones einer andern Stimme an und für sich selbst in ein dissonirendes Verhältniß gebracht, wie in dem zweyten und dritten Takte der Sätze bey Fig. 21 und 22, und in diesem Falle wird, wie man in diesen Beyspielen siehet, eine solche Dissonanz wie gewöhnlich aufgelöset. Kehrt man den Satz bey Fig. 21 dergestalt um, daß der liegen bleibende Ton in die Oberstimme, oder in die Mittelstimme zu stehen kommt, wie bey Fig. 23 und 24, so siehet man, was es dabey sowohl mit den frey eintretenden, als auch mit den vorherliegen-





genden Dissonanzen für eine Beschaffenheit habe, wenn der Orgelpunkt oder der fortklingende Ton in die Oberstimme, oder in eine Mittelstimme verlegt wird

Es lassen sich übrigens über den eigentlichen harmonischen Bau eines solchen Satzes keine bestimmten Regeln geben. Jedoch darf man, wenn es dabey mit dem regelmäßigen Gebrauche und mit dem Zusammenhange der Harmonie seine völlige Richtigkeit haben soll, nicht außer Acht lassen, daß sich die in einem solchen Satze gemeiniglich enthaltenen ganz ungewöhnlichen Tonverbindungen in eine Folge von gewöhnlichen und regulär verbundenen Akkorden auflösen müssen, sobald die liegen bleibende Stimme vom Satze abgesondert wird. Bey Fig. 25 ist ein solcher aus ungewöhnlichen Tonverbindungen bestehender Satz enthalten, und bey Fig. 26 siehet man, wie sich dieser Satz durch das Weglassen der fortklingenden Grundstimme in einen ganz gewöhnlichen Satz verwandelt.

Anmerk. Endlich ist noch zu erinnern, daß die auf den Nachschlag fallenden Dissonanzen zuweilen auch im Nachschlage aufgelöset werden, wie z. B. die Septime f bey Fig. 27.

Sechstes Kapitel.

Von dem richtigen Gebrauche derjenigen Töne, die nicht eigentlich zur Harmonie, sondern blos zur Verzierung der Melodie gehören.

§. 214.

In der Choralmusik bewegt sich jede Stimme in lauter solchen Tönen fort, die unmittelbar zur Harmonie gehören, oder die mit keinen melodischen Verzierungen umgeben sind. In der Figuralmusik hingegen wird bald diese, bald jene Note einer Stimme in Noten von geringerem Werthe zergliedert, um dadurch dem Satze Schmuck und Lebhaftigkeit zu ertheilen.

Diese zur Verzierung der Melodie nothwendigen Töne sind entweder in den dabey zum Grunde liegenden Akkorden enthalten, und werden **harmonische Nebennoten** genannt; oder es sind solche Töne, die nicht in der dabey zum Grunde gelegten Harmonie enthalten sind, und die entweder den harmonischen Tönen im Nachschlage der Takttheile oder Taktglieder nachfolgen, oder die im Anschlage stehen, und die harmonischen Töne in den Nachschlag verdrängen. Jene nennet man **durchgehende Noten**, diese aber werden **Wechselnoten** genannt.

Anmerk. Einige Theoristen nennen den Gebrauch der nicht zur Harmonie gehörigen Töne, wenn sie in den Nachschlag fallen, den **regulären Durchgang**; fallen sie aber auf den Anschlag eines Gliedes des Taktes, so geben sie dem Prozesse den Namen **irregulärer Durchgang**.

Er-

Fig 25.

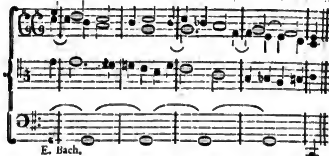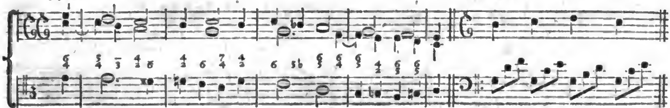


Fig. 26. Fig. 27.



Erster Abschnitt.

Von den harmonischen Nebennoten.

§. 215.

Die harmonischen Nebennoten bestehen aus nachschlagenden Tönen, die in den dabey zum Grunde gelegten Akkorden enthalten sind. Sie können in jeder Stimme nicht allein einzeln, wie bey Fig. 1, 2 und 3, gebraucht werden, sondern es können derselben auch mehrere zwischen den verschiedenen Akkorden auf einander folgen, wie bey Fig. 4, 5 und 6. Zuweilen bedienet man sich derselben auch in mehreren Stimmen zugleich, wie z. B. bey Fig. 7.

§. 216.

Wenn bey dem Gebrauche der harmonischen Nebennoten die fehlerhafte Folge zweyer Quinten oder Oktaven vermieden, und dabey die Modulation nicht beleidigt wird, so sind sie, in Hinsicht auf die Reinheit des Satzes weiter keiner Regel unterworfen.

Zweyter Abschnitt.

Von den durchgehenden Noten.

§. 217.

Durchgehende Noten sind solche Töne der Melodie, die nicht in dem dabey zum Grunde liegenden Akkorde enthalten sind, und die in den Nachschlag der Taktheile oder Taktglieder fallen. Man bedienet sich derselben in allen Stimmen des Satzes, und zwar sowohl auf- als abwärts steigend.

Bey ihrem Gebrauche hat man die Regel zu beobachten, daß auf solche durchgehende Noten jederzeit eine harmonische Note stufenweis folgen muß.

Durch diese stufenweise Folge einer harmonischen Note wird die durchgehende, und gegen den zum Grunde liegenden Akkord dissonirende Note, gut gemacht, das heißt, sie wird dadurch mit den zur Harmonie gehörigen Tönen der Melodie in eine Art von Verbindung gebracht.

§. 218.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

§. 218.
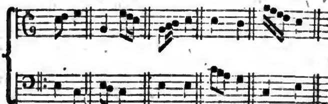
Am gewöhnlichsten dienen die durchgehenden Noten zur Ausfüllung der melodischen Intervallensprünge, und zur Bildung der so genannten Satzmanieren. In beyden Fällen folgen sie der im Anschlage stehenden harmonischen Note stufenweis nach. Bey Fig. 8 und 9 ist die durchgehende Note d zur Ausfüllung des Terzensprunges gebraucht, und bey Fig. 10 folgen die beyden durchgehenden Noten a und h unmittelbar auf einander, und füllen den Quartensprung g c aus.

Anmerk. Sobald das Intervall, dessen Raum mit durchgehenden Noten ausgefüllet wird, größer ist, als eine Quarte, sobald mischen sich unter die eigentlichen durchgehenden Noten auch harmonische Nebennoten, wie z. B. bey Fig. 11 die Note e, oder wie bey Fig. 12 die beyden Noten h und d. In diesem Falle werden die harmonischen Nebennoten ebenfalls als bloße durchgehende Noten betrachtet.

Bey den gewöhnlichsten Setzmanieren folgt die durchgehende Note der harmonischen ebenfalls stufenweis nach, wie z. B. bey Fig. 13 und 14. In diesen und ähnlichen Notenfiguren wird die durchgehende Note durch die unmittelbar darauf folgende Wiederkehr der Hauptnote gut gemacht. Allein man läßt bey solchen Notenfiguren zuweilen auch die wiederkehrende Hauptnote weg, und bildet z. B. die Sätze bey Fig. 13 und 14 so, wie bey Fig. 15 und 16. In diesem Falle wird also eine Ausnahme der Regel gemacht, daß auf die durchgehende Note eine harmonische stufenweis folgen müsse.

Auf die so eben angezeigte Art muß auch der Gebrauch der durchgehenden Noten in den Sätzen bey Fig. 17, 18, 19 und 20

Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10. oder Fig. 11.



oder Fig. 12. Fig. 13. Fig. 14. Fig. 15.

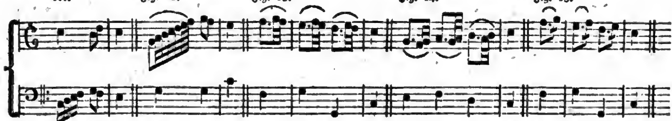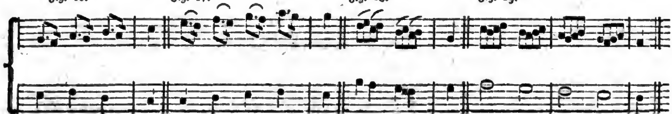


Fig. 16. Fig. 17. Fig. 18. Fig. 19.



20 erklärt werden, denn diese Sätze sollten eigentlich so geformt seyn, wie bey Fig. 21, 22, 23 und 24.

§. 219.

Man bedienet sich verschiedener Notenfiguren, bey welchen die durchgehende und die stufenweis darauf folgende harmonische Note durch eine andere sprungweis sich fortbewegende harmonische Note getrennet werden, wie bey Fig. 25, oder wo zwischen dem wiederholten Anschlage der durchgehenden Note eine zur Harmonie gehörige Note sprungweis gesezt wird, ehe die durchgehende Note durch ihre stufenweis darauf folgende Note gut gemacht wird, wie z. B. bey Fig. 26.
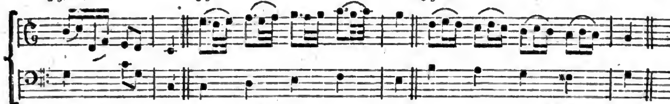
Zuweilen kommen auch zwey nach einander folgende durchgehende Noten sprungweis vor, wenn sie so beschaffen sind, daß sie beyde durch eine einzige harmonische Note gut gemacht werden können, wie bey Fig. 27, wo die beyden durchgehenden Noten d h durch die harmonische Note c, so wie die beyden durchgehenden Noten e cis, durch die Note d, gut gemacht werden. Eben so verhält es sich bey Fig. 28, wo auf die durchgehende Note a die Wechselnote fis sprungweis folgen kann, weil der darauf folgende Ton g sowohl jene, als diese, gut macht.

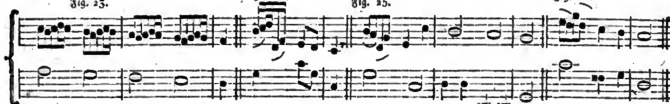
§. 220.
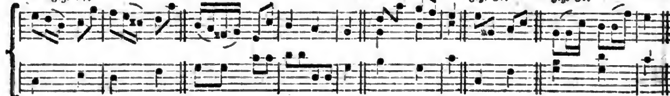
Die durchgehende Note braucht nicht nothwendig dem vorhergehenden, zur Harmonie gehörigen, und im Anschlage stehenden Tone stufenweis zu folgen, sondern es kann auch sprungweis geschehen, wenn nur auf solche sprungweis sich fortbewegende durchgehende Noten wieder eine harmonische Note stufenweis folgt, wie bey Fig. 29, 30 und 31.

§. 221.

Endlich kann auch die durchgehende Note, sowohl stufenweis, als springend, theils auf die harmonische Note des folgen







genden Akkordes, wie bey Fig. 32, 33 und 34, theils auch auf die Tonstufe einer darauf folgenden Wechselnote, wie bey Fig. 35 und 36, treten.

In diesen beyden Fällen findet die oben angezeigte Regel nicht Statt, daß auf die durchgehende Note stufenweis eine harmonische Note folgen soll, weil theils die bey Fig. 32, 33 und 34 gebrauchten durchgehenden Noten mit den darauf folgenden harmonischen schon vermittelst der Gleichheit ihrer Tonstufen in Verbindung gebracht, oder wie man sagt, gut gemacht sind, theils weil bey Fig. 35 und 36 die vorhergehende durchgehende, und die unmittelbar darauf folgende Wechselnote, durch den der Wechselnote folgenden harmonischen Ton gemeinschaftlich gut gemacht werden.

Anmerk. Weil die durchgehende Note im voraus auf die Tonstufe der folgenden Wechselnote, oder auch auf die folgende harmonische Note, treten kann, so können, sobald dieser Prozeß stufenweis geschiehet, die durchgehenden und Wechselnoten als harmonische, und die harmonischen als durchgehende oder Wechselnoten betrachtet, und einer solchen Melodie eine andere Grundstimme untergelegt werden. Daher kann man den Sätzen bey Fig. 32 und 33 auch die Grundstimme wie bey Fig. 37 und 38 unterlegen.

Dritter Abschnitt.

Von den Wechselnoten.

§. 222.

Wenn in dieser oder jener Stimme des Satzes bey dem Eintritte eines Taktheils oder Taktgliedes ein Ton anschlägt, der nicht in dem dabey zum Grunde liegenden Akkorde enthalten ist, und durch welchen der zur Harmonie gehörige Ton in den Nachschlag verdrängt wird, so pflegt man einen solchen nicht zur Harmonie gehörigen Ton eine Wechselnote zu nennen. Von dieser Beschaffenheit sind z. B. bey Fig. 1 die beyden Töne h und cis, und bey Fig. 2 die Töne h und gis.

Auf eine solche Wechselnote muß die harmonische Note jederzeit stufenweis folgen, es sey denn, daß der Wechselnote noch eine durchgehende Note folgt, und daß beyde durch den harmonischen Ton gut gemacht werden, wie bey Fig. 3.

§. 223.

Sehr oft wird ein vorhergehender harmonischer Ton, der im Nachschlage stehet, in dem darauf folgenden Gliede des Tak-

Fig. 32. Fig. 33. Fig. 34. Fig. 35. Fig. 36. Fig. 37.

Fig. 38. Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. oder

Taktes als Wechselnote wiederholt, wie bey Fig. 4 und 5. In diesem Falle macht man zuweilen eine Ausnahme der in dem vorhergehenden §. gegebenen Regel, und läßt die harmonische Note sprungweis auf die Wechselnote folgen, wie bey Fig. 6.

§. 224.

Obgleich die Wechselnoten hauptsächlich nur bey der Bildung melodischer Figuren, und bey der Zergliederung der Takttheile und Taktglieder in Noten von geringerem Werthe vorkommen, so können sie dennoch auch in der Form eines völligen Takttheils oder Taktgliedes gebraucht werden, wie bey Fig. 7 und 8.
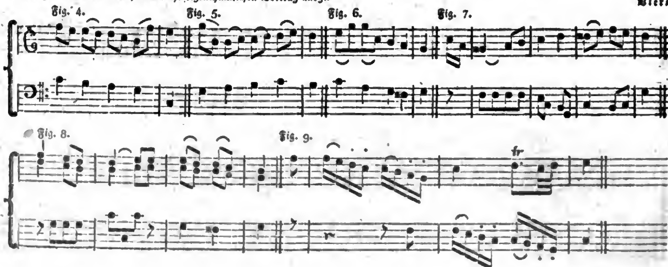
Aus allen diesen Beyspielen siehet man zugleich, daß Wechselnoten und Vorschläge nicht wesentlich verschieden sind, denn der Vorschlag ist ebenfalls ein nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthaltener Ton, welcher den harmonischen Ton in den Nachschlag verdrängt.

Anmerk. Die Ursachen, warum man in der Tonschrift einen solchen nicht zur Harmonie gehörigen Ton bald als einen Vorschlag, bald aber auch als eine förmliche, oder mit in den Takt eingetheilte Wechselnote vorstellet, haben ihren Grund in den Regeln des Vortrages. Es ist nemlich bekannt, daß eine als Vorschlag dargestellte Note durch einen ihr eigenthümlichen Vortrag ausgezeichnet werden müsse, der darin bestehet, daß die Note des Vorschlages hervorstechender als die ihr nachfolgende Hauptnote intonirt, und daß jene an diese angeschleift wird. Sobald es nun im Satze der Ausdruck erfordert, daß eine im Anschlage eines Takttheils oder Taktgliedes stehende, und nicht zur Harmonie gehörige Note, auf die so eben angezeigte Art herausgehoben werden muß, sobald schreibt man die Wechselnote in der Form eines Vorschlages; verlangt sie aber diesen ausgezeichneten Vortrag nicht, so wird sie, wie die übrigen aus der Zergliederung der Takttheile entstehenden Noten, mit in den Takt eingetheilet, und als eine förmliche Wechselnote dargestellet.

§. 225.

Schon aus der oben angeführten Beschreibung der Wechselnoten, und aus den bisher darüber eingerückten Beyspielen, siehet man, daß der Gebrauch der Wechselnoten eigentlich nur in eine Oberstimme, keinesweges aber in den Baß, gehöre. Demohngeachtet können auch in der Grundstimme Wechselnoten vorkommen, sobald sie ihren ernsthaften und blos die Grundtöne der Harmonie angebenden Gang verläßt, und einen melodiösen Satz ergreift, oder ein melodisches Glied der Oberstimme nachahmt, wie bey Fig. 9.

Vier-



Vierter Abschnitt.

Von der Anticipation und Retardation.

§. 226.

Sobald die durchgehenden Noten dergestalt gebraucht werden, daß sie unmittelbar nach den ihnen vorhergehenden und im Anschlage stehenden harmonischen Noten, stufenweis oder springend, entweder auf die Tonstufe der harmonischen Note des folgenden Akkordes, oder auf die Tonstufe der im folgenden Akkorde anschlagenden Wechselnote treten, wie in den Beyspielen, die in den 221sten §. gegeben worden sind, sobald kann die durchgehende, und die auf ebenderselben Tonstufe darauf folgende harmonische, oder Wechselnote, zusammen gebunden, oder in eine einzige Note verwandelt werden, wodurch eine Rückung entstehet, bey welcher die harmonische Note des folgenden Akkordes auf dem Grundtone des vorhergehenden Akkordes voraus genommen ist. Man giebt daher auch diesem Prozesse den Namen Anticipation, oder die Vorausnahme der folgenden Note.
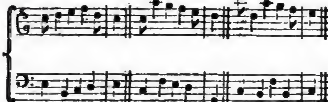
Durch dieses Zusammenziehen zwey solcher Noten in eine einzige, bekommen die in dem 221sten §. angeführten Beyspiele die rückenden Formen bey Fig. 1, 2, 3 und 4.
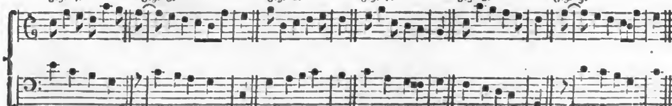
§. 227.

Nach dem Inhalte des 223sten §phs werden oft die im Nachschlage stehenden harmonischen Noten bey dem Anschlage des folgenden Akkordes als Wechselnoten wiederholt. Wenn nun solche nachschlagende Noten, und die unmittelbar darauf folgenden Wechselnoten, die beyde eine und eben dieselbe Tonstufe ausmachen, zusammen gebunden, oder in eine einzige Note verwandelt werden, so entstehet eine Rückung, in welcher der harmonische Ton des vorhergehenden Akkordes auf dem Grundtone des folgenden Akkordes ausgehalten wird, und diesen Prozeß nennet man die Retardation. Die in dem 223sten §. bey Fig. 4, 5 und 6 angezeigten Sätze bekommen durch das so eben angezeigte Zusammenziehen der Noten die Form der Rückungen, wie bey Fig. 5, 6 und 7.

Anmerk. Bey solchen fortgesezten Rückungen, es mag dabey die Anticipation oder die Retardation zum Grunde liegen, kann die Grundstimme bald um einen Ton höher, bald um einen Ton tiefer stehen, ohne daß dadurch der Satz aufhört, grammatisch richtig zu seyn. So kann man z. B. die in dem Satze bey Fig. 2 befindlichen Grundtöne f e d eine Stufe tiefer setzen, und in e d c verwandeln, wie bey Fig. 8, oder man kann die in dem Satze bey Fig. 5 enthaltenen Grundtöne c h a eine Stufe höher rücken, und in d c h abändern, wie bey Fig. 9. In beyden Fällen werden Anticipation und Retardation mit einander verwechselt, und es wird dem angehenden Kontrapunktisten keine Schwierigkeit machen, den Grund dieser Verwechslung, oder die Ursache der angezeigten Verschiedenheit der Grundstimme zu erklären, wenn er die dem 221sten §. beygefügte Anmerkung nicht außer Acht gelassen hat.

Diese
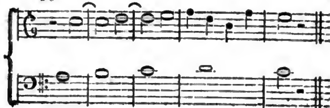




Diese angezeigte Verschiedenheit der Grundstimme, mit welcher gemeiniglich eine Melodie, die solche Rückungen enthält, begleitet werden kann, sezt zuweilen den angehenden Kontrapunktisten wegen der Wahl und Richtigkeit einer solchen Grundstimme in Verlegenheit, welcher er dadurch entgehen kann, wenn er die gebundenen Noten solcher Rückungen in zwey Noten auflöset, und dabey Acht hat, ob alle gebrauchte durchgehende und Wechselnoten nach der in den beyden vorhergehenden Abschnitten gegebenen Anleitung bey einer dazu angenommenen Grundstimme richtig behandelt sind. Ist dieses der Fall, so kann er auch versichert seyn, daß es mit dem Satze seine Richtigkeit habe, wenn er in die Form der Rückung gebracht wird.

§. 228.

Es gehet schon aus dem vorhin angezeigten Verfahren bey dem Gebrauche solcher melodischen Rückungen hervor, daß eigentlich die zu diesen Rückungen zusammen zu ziehenden Noten am Werthe nicht größer seyn können, als die in zwey Theile getheilten Haupttheile einer Taktart, oder mit andern Worten, daß diese zusammen zu bindenden Noten keine Takttheile, sondern nur Taktglieder oder Taktnoten seyn können. Demohngeachtet findet man zuweilen im Satze solche Stellen, bey welchen man sich der Retardation auch unter den Takttheilen bedienet hat. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. der Satz bey Fig. 10. Wenn dergleichen Sätze nur zweystimmig gebraucht werden, hat es damit keine Schwierigkeit, weil die Art, auf welche sie hergeleitet werden müssen, in diesem Falle von selbst ins Auge springt. Wird aber eine solche Retardation ganzer Takttheile im vierstimmigen Satze gebraucht, wie es z. B. im 212ten §. bey Fig. 18 geschehen ist, alsdann muß der angehende Kontrapunktist in der Art, sie richtig aus der Retardation abzuleiten, vollkommen sicher seyn, wenn er sich derselben bedienen will, sonst fällt er gar leicht in den Gebrauch ganz fehlerhafter Sätze.

Fig. 10.



Zweyte Abtheilung.

Vom Kontrapunkte.

§. 229.

Um aus einzelnen Akkorden ein harmonisches Gewebe bilden zu lernen, oder Fertigkeit in dem Gebrauche der Harmonie zu erlangen, ist es nothwendig, daß man sich 1) eines Leitfadens bediene, der die Veranlassung zur Verbindung verschiedener Akkorde in sich enthält, und 2) daß man mit den einfachern und leichtern harmonischen Verbindungsarten der Töne den Anfang mache, und nur dann erst auf die mehrfachen und schwerern Verbindungsarten derselben übergehe, wenn man jene schon bis zu einem merklichen Grade von Fertigkeit in seiner Gewalt hat.

§. 230.

Der sicherste Leitfaden, dessen man sich bedienen kann, um Gelegenheit zu erhalten, Akkorde in mannigfaltigen Abwechslungen unter sich in Verbindung zu bringen, ist die Melodie, oder ein angenommener Gesang, weil die verschiedenen Arten der Tonfolgen desselben die Veranlassung zu der Verbindung verschiedener Akkorde in sich enthalten. Weil aber der angehende Kontrapunktist noch nicht selbst eine gut geordnete Melodie erfinden kann, so wählen wir hierzu bey den Uebungen im Kontrapunkte den Kirchengesang, oder die Choralmelodie, und zwar

zwar deswegen, weil sie 1) die einfachste ist, und weil der Anfänger dabey nicht in die Verlegenheit gesezt wird, die zufälligen Verzierungsnoten erst von den melodischen Hauptnoten abzusondern, und 2) weil diese Art der Melodie mehr Gelegenheit zu einer abwechselnden Folge von Akkorden darbietet, als die mehresten aus der Figuralmusik entlehnten Gesänge.

§. 231.

Es giebt Lehrer der Setzkunst, die gewohnt sind, das Studium des Kontrapunktes mit dem vierstimmigen Satze zu beginnen, und also dem ersten Anscheine nach, den Anfänger auf einem kürzern Wege zum Ziele zu führen, als diejenigen, die der vierstimmigen Komposition erst den zwey- und dreystimmigen Satz voran gehen lassen. Hervorstechendes Talent des Anfängers, schon voraus gegangene eigene Uebungen im Satze, vieles und mit Nutzen angewandtes Generalbaßspielen u. dgl. können allerdings in einzelnen Fällen dieses Verfahren begünstigen. Im allgemeinen betrachtet aber bleibt es der Natur des Satzes, und überhaupt jeder zu erlangenden Fertigkeit des Geistes, angemessener, von dem Einfachern und Leichtern erst zu dem mehr Zusammengesetzten und Schwerern überzugehen. Weil es nun keines Beweises bedarf, daß zwey Stimmen leichter harmonisch zu vereinigen und zu übersehen sind, als vier Stimmen, so machen wir bey dem Kontrapunkte, und bey den dazu nöthigen Uebungen den Anfang mit dem zweystimmigen Satze.

§. 232.

Es kommen bey den Uebungen im Kontrapunkte oft Fälle vor, bey welchen der angehende Kontrapunktist einer Erklärung dieses oder jenes in die Theorie der Melodie einschlagenden Gegenstandes bedarf, wenn er nicht in Verlegenheit gerathen, oder gar im Finstern tappen soll. Daher ist es, um in der Folge den Zusammenhang des Studiums des Kontrapunktes, durch solche Erklärungen nicht zu sehr zu unterbrechen, nothwendig, sie in einem besondern Kapitel voraus zu schicken.

Erstes Kapitel,

welches einige zum Kontrapunkte nöthige Vorkenntnisse enthält.

§. 233.

Die zu den verschiedenen Uebungen im Kontrapunkte nöthigen Vorkenntnisse betreffen 1) den Takt und die innere Beschaffenheit desselben; 2) die Modulation; 3) die in der Melodie enthaltenen Ruhepunkte des Geistes, und 4) einige allgemeine Regeln bey der Verfertigung eines Kontrapunktes.

Erster Abschnitt.

Vom Takte.

§. 234.

Die durch ein Tonstück fortgesezte unmittelbare Wiederkehr eines und ebendesselben dabey zum Grunde gelegten Tonfußes nennet man Takt. Unter einem Tonfuße aber verstehet man ein Tonmaas, welches aus einer bestimmten Anzahl von Tönen bestehet, die zwar in Ansehung ihrer Dauer sich völlig gleich sind, die sich aber bey dieser Gleichheit der Dauer in Hinsicht auf dasjenige Gewicht, welches man den grammatischen Accent nennet, von einander unterscheiden. Daher muß jeder Tonfuß, er bestehe aus einer geraden oder ungeraden Zahl von Tönen von gleicher Dauer, einen solchen Ton enthalten, der sich durch den Accent, welcher auf ihn fällt, von den übrigen Tönen unterscheidet.

Anmerk. Weil man, theils um dem Tonkünstler bey dem Vortrage der Tonstücke die Eintheilung der Notenfiguren zu erleichtern, theils auch, um diejenigen Töne der Melodie in dem Verfolge des Tonstückes leicht heraus zu finden, welche den grammatischen Accent haben, gewohnt ist, in der Tonschrift die jedesmalige Wiederkehr des dabey zum Grunde gelegten Tonfußes zwischen zwey senkrecht durch das Liniensystem gezogene Striche einzuschließen, und den Inhalt der Tongrößen zwischen zwey solchen Strichen einen Takt zu nennen, so sind in Hinsicht auf das Einzelne die beyden Wörter, Takt und Tonfuß, völlig gleichbedeutend, so lange man sich, so wie in der Choralmusik, blos derjenigen Tongrößen

größen bedient, aus welchen der Tonfuß zusammen gesezt ist. Sobald hingegen in der Figuralmusik die Hauptnoten des Taktes in Noten von geringerem Werthe zergliedert werden, sobald muß man die Ausdrücke Takt und Tonfuß unterscheiden, den in diesem Falle kann, wie wir in der Folge sehen werden, ein Takt mehr als eine Art der Tonfüße enthalten.

§. 235.

Jeder Takt bestehet demnach aus zwey verschiedenen Theilen, nemlich aus demjenigen Theile, der den accentuirten Ton enthält, und aus demjenigen, welcher den nicht accentuirten Ton in sich faßt.

Weil man nun die Einrichtung getroffen hat, daß in der Tonschrift derjenige Theil des Taktes, welcher den accentuirten Ton enthält, jederzeit der erste im Takte seyn muß, und weil man zugleich gewohnt ist, bey dem Taktgeben mit dem Eintritte des accentuirten Tones die Hand oder den Taktstock nieder zu schlagen, so wird daher der erste Theil des Taktes der Niederschlag (griech. thesis), oder auch der gute Taktheil, der zweyte aber der Aufschlag (arsis), oder auch der schwache oder schlechte Taktheil genannt.

Anmerk. Es ist sehr begreiflich, daß die Töne, welche den Accent enthalten, mehr hervorstechen und unser Gefühl merklicher ansprechen, als diejenigen, denen der Accent mangelt; daher ist im Satze in der schwachen Taktzeit auch manches erlaubt, was in dem guten Taktheile anzuwenden, verboten ist.

§. 236.

Weil der Ton, welcher den grammatischen Accent hat, jederzeit auf den Niederschlag des Taktes fallen muß, so hört durch diese Einrichtung der Taktstrich auf, einen genau bestimmten Tonfuß zu begrenzen, und bezeichnet nur die Stelle, auf welche der accentuirte Ton desselben fällt. Daher kommt es auch, daß in einer und ebenderselben Taktart zwey einander ganz entgegen gesezte Tonfüße dargestellet werden können, wie z. E. bey Fig. 1 und 2; denn bey Fig. 1 bestehet der zum Grunde liegende Tonfuß aus zwey Tönen, von welchen der erste den Accent hat; bey Fig. 2 hingegen liegt ein Tonfuß von zwey Tönen zum Grunde, dessen Accent auf die zweyte Note fällt.

Dieses ist nun auch die Ursache, warum man sich in der Musik nur zwey Hauptarten des Taktes bedienet, nemlich 1) der geraden Taktart, in welcher zwey Töne von gleicher Dauer verbunden sind, von welchen der erste den Accent hat, und 2) der ungeraden Taktart, die aus drey Tönen von gleicher Dauer bestehet, bey welchen der Accent ebenfalls auf die erste Note fällt.

§. 237.

Obgleich zwey oder drey sogenannte halbe Schläge oder weise Noten, bey welchen der Accent auf die erste Note fällt, unter sich in eben dem Verhältnisse stehen, wie zwey oder drey Viertelnoten, von denen die erste den Accent hat, und ob es daher gleich hinreichend wäre, die Haupttheile des geraden oder ungeraden Taktes durchgehends vermittelst einer einzigen Gattung der Noten vorzustellen, so ist man dennoch gewohnt, sich zur Darstellung der Haupttheile der geraden und ungeraden Taktart in der Tonschrift mehr als einer Notengattung zu bedienen.

Die beyden Haupttheile des geraden Taktes, oder der Niederschlag und Aufschlag desselben, werden daher entweder vermittelst der Viertelnoten vorgestellt, wie bey Fig. 1 und 2, und in diesem Falle nennet man den Takt einen Zweyvierteltakt; oder man braucht zur Darstellung dieser beyden Haupttheile des geraden Taktes die halben Schläge, wie bey Fig. 3, und nennet den Takt den Zweyzweyteltakt. *)

Die drey Hauptnoten der ungeraden Taktart werden entweder vermittelst der halben Schläge, oder vermittelst der Viertel- oder Achtelnoten vorgestellt. Im ersten Falle kommt diejenige

Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



*) Zuweilen bedienen sich die Tonsezer auch eines Zweyachteltaktes. Es geschiehet dieses jedoch sehr selten; und bey dem Studium des Kontrapunktes ist diese Gattung des geraden Taktes ganz entbehrlich.

nige ungerade Taktgattung zum Vorscheine, die man den Dreyzweyteltakt nennet, und die heut zu Tage nur selten gebraucht wird; im zweyten Falle aber entwickeln sich die beyden bekanntern Taktgattungen, die man mit dem Namen Dreyvierteltakt und Dreyachteltakt bezeichnet.

Erste Anmerk. So lange man den Takt blos materiell, oder als eine fortwährende unmittelbare Wiederkehr eines zum Grunde gelegten Tonmaaßes betrachtet, so lange ist es völlig gleichgeltend, ob man sich z. E. bey der geraden Taktart des Zweyzweytel- oder des Zweyvierteltaktes bedient. Weil es aber gewissermaßen in der Natur des Vortrages liegt, daß man Noten von größerem Werthe mit mehr Nachdruck intonirt, als Noten von geringerem Werthe, so bedienet man sich daher bey Tonstücken in der geraden Taktart, wenn sie einen ernsthaften Charakter haben, wie z. B. die Fuge in der Kirchenmusik, oder wenn sich ihre Melodie durch Gravität auszeichnet, wie z. B. bey einem Marsche oder Aufzuge, lieber des Zweyzweyteltaktes, weil die dabey vorhandenen größern Notengattungen von selbst zu einem ernsthaften Vortrage einladen. Eine ähnliche Bewandtniß hat es auch in der ungeraden Taktart bey der Wahl des Dreyviertel- oder Dreyachteltaktes.

Zweyte Anmerk. In der ungeraden Taktart sind die zu einem Takte nöthigen beyden Haupttheile, nemlich der gute und schwache Takttheil, von ungleicher Größe. Schreitet in dieser Taktart die Melodie in Hauptnoten des Taktes, wie z. B. in dem Dreyvierteltakte, in Vierteln fort, so macht das erste Viertel des Taktes den guten Takttheil aus, und das zweyte und dritte Viertel gehören zum schwachen Takttheile. Werden aber zwey Hauptnoten des ungeraden Taktes in eine einzige zusammen gezogen, so geschiehet dieses Zusammenziehen entweder unter den beyden ersten Noten des Taktes, wie bey Fig. 4, und in diesem Falle ist der gute Taktheil von längerer Dauer als der schwache; geschiehet hingegen das Zusammenziehen zweyer Hauptnoten in eine einzige unter der zweyten und dritten Note des Taktes, wie bey Fig. 5, so ist zwar die Note, die in die schwache Zeit des Taktes fällt, von längerer Dauer, als diejenige, die den guten Theil des Taktes ausmacht, demohngeachtet behält dabey die im Niederschlage des Taktes stehende kürzere Note den grammatischen Accent, und behauptet das Vorrecht des guten Takttheils.

§. 238.

Wenn die Hauptnoten des Taktes, welche die Takttheile ausmachen, in Noten von geringerem Werthe zergliedert werden, das heißt, wenn z. B. ein Viertel des Zweyvierteltaktes in zwey Achtel zerfället wird, so nennet man die daraus hervorgehenden Noten von geringerem Werthe, um sie von den Takttheilen zu unterscheiden, Taktglieder. Daher machen im Zweyzweyteltakte die Viertelnoten, im Zweyvierteltakte aber die Achtel, Taktglieder aus.

Wird ein Taktglied in Noten von geringerem Werthe zergliedert, so pflegt man die dadurch zum Vorscheine kommenden Notengattungen zum Unterschiede derjenigen, welche die Takttheile und Taktglieder ausmachen, mit dem Kunstworte Taktnoten zu bezeichnen. In dem Zweyzweyteltakte sind also die Achtel, und in dem Zweyvierteltakte die Sechzehntheile, Taktnoten.

§. 239.
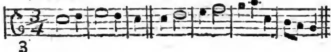
Damit in der Tonschrift die große Anzahl der Taktstriche vermindert, und das öftere Niederschlagen bey dem Taktgeben vermieden werde, pflegt man oft in einem Tonstücke von zwey nach einander folgenden Taktstrichen einen auszulassen, und dadurch den Inhalt zweyer Takte in die Form eines einzigen Taktes zu bringen. Eine Taktart, bey welcher dieses Verfahren Statt findet, wird eine zusammengesezte Taktart genannt.

Aus der Zusammensetzung zweyer Zweyzweyteltakte entstehet ein Vierzweyteltakt, dessen man sich heut zu Tage nur noch zuweilen bey der Fuge bedienet. Desto gebräuchlicher aber ist der aus zwey Zweyvierteltakten zusammengesezte Viervierteltakt. Stellet man in der Tonschrift eine in der geraden Taktart gesezte Choralmelodie dergestalt vor, daß jeder Takt vier Viertel enthält, so hat man ein Beyspiel der zusammengesezten Taktart, die man den Viervierteltakt nennet.

Weil nun ein zusammengesezter Takt aus zwey einfachen Takten bestehet, zwischen welchen der Taktstrich weggelassen worden ist, so folgt von selbst, daß jeder zusammengesezte Takt zwey gute und zwey schwache Takttheile enthält. In dem Viervierteltakte ist daher sowohl das erste, als auch das dritte Viertel ein guter Takttheil; das zweyte und vierte Viertel hingegen machen schwache Takttheile aus.

Er=

Fig. 4. Fig. 5.



3

Erste Anmerk. So sehr es auch ins Auge springt, daß in dem Viervierteltakte die Viertelnoten Takttheile, im Zweyzweyteltakte aber nur Taktglieder ausmachen, so kommen dennoch in der Figuralmusik oft Fälle vor, bey welchen es dem Anfänger schwer fällt, zu entscheiden, ob die vier Viertel, die in jedem Takte enthalten sind, als Takttheile oder als Taktglieder betrachtet werden müssen, oder mit andern Worten, ob die dabey zum Grunde liegende Taktart ein Viervierteltakt oder ein Zweyzweyteltakt sey. Ich habe schon bey einer andern Gelegenheit gezeigt, *) daß der angehende Tonsetzer hierüber nicht eher mit Zuverlässigkeit entscheiden kann, bis er einen einfachen Satz von einem erweiterten oder von einem zusammengeschobenen Satze gehörig zu unterscheiden weiß. Hier aber, wo wir es blos mit der Begleitung einer Choralmelodie zu thun haben, würde es zweckwidrig seyn, in die Unterscheidungszeichen dieser beyden Taktarten weiter einzugehen; denn für den angehenden Kontrapunktisten ist es hinreichend, wenn er weiß, daß die zu begleitende Melodie in der zusammengesetzten Taktart oder in dem Viervierteltakte erscheint, sobald die Hauptnoten einer solchen Melodie in jedem Takte durch vier Viertelnoten dargestellet werden.

Zweyte Anmerk. Man kann zwar auch bey der ungeraden Taktart durch Auslassung eines Taktstriches zwey einfache Takte in einen zusammengesetzten Takt verwandeln, und aus dem Dreyvierteltakte einen Sechsvierteltakt, oder aus dem Dreyachteltakte einen Sechsachteltakt bilden; man bedienet sich aber anjezt solcher ungeraden zusammengesezten Taktarten selten, und in den Uebungen im Kontrapunkte zeigt sich keine besondere Veranlassung zum Gebrauche derselben.
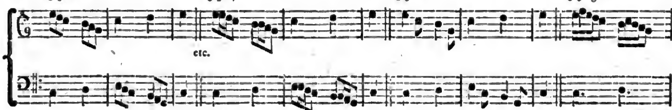
§. 240.

Unsere Tonschrift ist so beschaffen, daß bey der Zergliederung der Hauptnoten des Taktes in Noten von geringerem Werthe, nur die Zergliederung derselben in zwey Theile durch ein unterscheidendes Zeichen vorgestellet werden kann, wie z. B. die Zergliederung einer Viertelnote in zwey Achtel; denn sobald man das Viertel in drey gleiche Theile oder in eine sogenannte Triole zerfällt, ist man aus Mangel eines Zeichens genöthigt, diese drey Theile des Viertels ebenfalls mit dem Zeichen der Achtelnoten zu bezeichnen. So lange nun bey solchen drey Achtelnoten, die den Werth eines Viertels vorstellen müssen, die Form der Triole nicht abgeändert wird, wie bey Fig. 6, so lange verursacht dieser den Achtelnoten beygelegte uneigentliche Werth keine Verwirrung bey dem Lesen der Tonschrift, weil der Tonkünstler an diese uneigentliche Eintheilungsart schon gewöhnt ist. Sobald aber in einem Tonstücke die Noten solcher Triolen wieder in zwey Theile zerfället werden, wie bey Fig. 7, oder sobald man zwey Noten einer Triole in eine einzige Note zusammenziehet, wie bey Fig. 8, sobald muß man dieser Art der Eintheilung der Noten dadurch zu Hülfe kommen, daß man den Viertelnoten, als den beyden Hauptzeiten des Taktes, einen Punkt hinzufügt, und ihnen dadurch eben den Werth ertheilt, welcher den drey Noten einer Triole, ihren wahren Werth nach, eigen ist, wie z. B. bey Fig. 9, wo man zugleich siehet, daß, sobald in diesem Falle den Hauptnoten des Taktes ein Punkt hinzugefügt wird, alle Notengattungen nach ihrem wahren Werthe eingetheilt sind.

Eine solche Taktart, bey welcher die Zergliederung der Hauptnoten eine solche Hinzufügung eines Punktes zu den Hauptheilen des Taktes nothwendig macht, wird eine **vermischte Taktart** genannt.

Durch diese Vermischung der Haupttheile des Taktes mit einem Punkte entstehet aus dem Zweyvierteltakte der Sechsachteltakt, aus dem Viervierteltakte der Zwölfachteltakt, und aus dem Drey- viert

*) Im zweyten Theile meiner Anleitung zur Komposition, und zwar in dem zweyten Abschnitte der zweyten Abtheilung.



vierteltakte der Neunachteltakt. Die übrigen Gattungen des Taktes pflegt man in vermischter Form nicht auszuüben. Ob man sich nun gleich zur Bezeichnung dieser vermischten Arten des Taktes anderer Zeichen bedienet, als zur Bezeichnung derjenigen, aus welchen sie entsprungen sind, so hebt dieses dennoch die Eigenschaften der beyden Haupttheile des Taktes nicht auf; daher bleibt auch z. B. in dem Sechsachteltakte das erste Viertel mit seinem Punkte der gute, und das zweyte Viertel der schwache Takttheil.

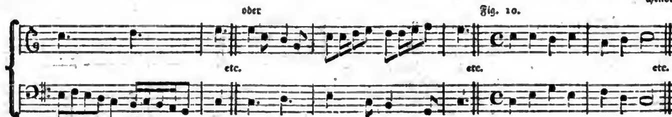
§. 241.
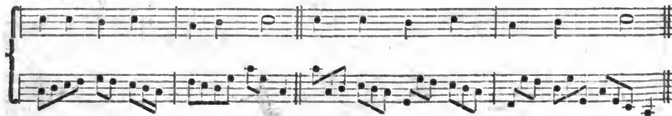
Von der Art, wie die Haupttheile des Taktes gebraucht und zergliedert werden, hängt zugleich dasjenige Gewicht des Taktes, oder diejenige Pulsation seiner Theile ab, die man das Metrum nennet. Ursprünglich bezeichnet das aus der Poesie entlehnte Kunstwort Metrum die Beschaffenheit des bey einem Tonstücke zum Grunde liegenden und immer wiederkehrenden Tonfußes mit seinen Ruhepunkten, und ist daher in der Choralmusik mit dem Worte Takt von gleicher Bedeutung.

Weil aber in der Figuralmusik durch die Zerfällung der Hauptnoten des Taktes, in Noten von kürzerer Dauer, sich Tonfüße entwickeln, die demjenigen Tonfuße untergeordnet sind, aus welchem der Takt bestehet, so kann in einer und ebenderselben Taktgattung, durch die Verschiedenheit der Zerfällung der Hauptnoten, eine Verschiedenheit der Pulsation der Glieder des Taktes, oder eine Verschiedenheit des Metrums, hervorgebracht werden.

Wir wollen uns von dieser Wahrheit durch ein Beyspiel überzeugen. In dem noch unvermischten Choralsatze bey Fig. 10 läßt sich nichts entdecken, wodurch Taktart und Metrum von einander unterschieden werden können. Sobald man aber die Hauptnoten der Grundstimme zergliedert, oder die Choralmelodie mit einem der Figuralmusik zugehörigen Basse begleitet, sobald können die Hauptnoten entweder in zwey gleiche Theile, wie bey Fig. 11, oder in drey gleiche Theile, wie bey Fig. 12, zerfället werden, und Jedermann fühlt, daß sich bey Fig. 11 der Takt in einer ganz andern Pulsation seiner Theile, oder in einem ganz andern Metrum fortbewegt, als bey Fig. 12.

Sobald nun in einem Satze eine solche bestimmte Art der Zerfällung der Hauptnoten durch eine Notenfigur bestimmt ist, sobald kann die andere entgegengesetzte Art der Zerfällung derselben im Satze nicht Statt finden; ohne unser Gefühl zu beleidigen, das heißt mit andern Worten, das Metrum muß gleichartig erhalten werden, wenn unser Gefühl nicht beleidigt werden soll. Diese Gleichartigkeit des Metrums, oder die im Satze fortzusetzende Aehnlichkeit desselben, hängt demnach davon ab, daß alle zu brauchende





chende Notenfiguren aus einer und eben derselben Art der Zergliederung der Taktheile hervorgehen müssen. Daher findet unser Gefühl bey dem Vortrage des Satzes bey Fig. 13 keinen Anstoß, ohngeachtet in demselben ungleichartige Notenfiguren enthalten sind, weil alle diese Figuren aus der Zergliederung der Achtelnoten (die in diesem Satze das Metrum bestimmen) entstehen. In dem Satze bey Fig. 14 hingegen finden wir die Vermischung der in demselben enthaltenen ungleichartigen Notenfiguren anstößig, weil die im zweyten Takte enthaltenen Triolen nicht aus der Zergliederung der vorhergehenden Taktglieder, sondern aus der Zerfällung der Haupttheile des Taktes hervorgehen.

§. 242.

Aus der gleichen oder ungleichen Taktzahl eines Satzes und aus der Vergleichung der Sätze in Hinsicht auf ihre gleiche oder ungleiche Anzahl von Takten, gründet sich endlich auch dasjenige Verhältniß der melodischen Theile, welches man mit dem Kunstworte **Rhythmus** bezeichnet. Es ist aber hier nicht nöthig, diesen Gegenstand genauer zu zergliedern, weil wir uns zu den Uebungen im Kontrapunkte der Choralmelodien bedienen, die schon ihre bestimmte rhythmische Einrichtung haben.

Zweyter Abschnitt.

Von der Modulation.

§. 243.

Durch das Wort Modulation werden in der Musik zwey verschiedene Begriffe ausgedrückt, denn 1) verstehet man darunter eine schickliche Abwechslung in dem Steigen und Fallen der Töne, oder dasjenige, was man bestimmter ausgedrückt, die Tonführung nennet; und 2) wird dadurch der Wechsel der Tonarten, oder die Ausweichung aus einer zum Grunde liegenden Tonart, in die Tonart eines andern Grundtones, verstanden.

Am gewöhnlichsten pflegt man mit dem Worte Modulation den zulezt angezeigten Begriff zu verbinden, und also darunter den Prozeß der Tonausweichung zu verstehen.

Anmerk. Obgleich dieser Abschnitt eigentlich dazu bestimmt ist, den angehenden Kontrapunktisten in so weit mit dem Prozesse der Tonausweichung insbesondere bekannt zu machen, als es bey den Uebungen im Kontrapunkte nöthig ist; so kann dennoch eine Regel der Tonführung überhaupt, hier nicht füglich übergangen werden.

Sie bestehet darin, daß man bey der harmonischen Begleitung eines Gesanges alle unsangbare oder vermittelst der Singorgane schwer zu intonirende Tonfolgen (deren man sich nur hin und wieder bey heftigen oder traueigen Ausdrücken bedienet,) vermeiden, und sich solcher Tonfolgen, wenn sie vorkommen, in der Form eines leichter zu intonirenden Intervalles, bedienen muß. Es gehören unter diese unsangbaren Tonfolgen

1) die übermäßige Sekunde. Statt dieses bey Fig. 1 gebrauchten Intervalles läßt man die beyden Töne, welche eine übermäßige Sekunde ausmachen, lieber so auf einander folgen, daß sie den Sprung einer verminderten Septime bilden, wie bey Fig. 2.

2) die übermäßige Quarte, wie bey Fig. 3; man sezt statt derselben lieber die verminderte Quinte, wie bey Fig. 4; es sey denn, daß eine

Fig. 13.
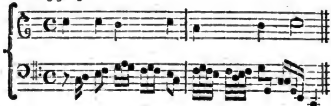


Fig. 14.
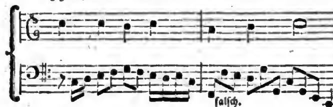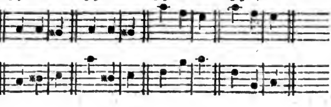


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.



eine Stimme in einer Quarten- und Quintenprogression fortschreitet, wie der Baß bey Fig. 5. In diesem Falle läßt sich der Sprung der übermäßigen Quarte nicht vermeiden, weil sonst die progressive Form der Fortschreitung unterbrochen werden müßte;

3) die übermäßige Quinte. Man verwandelt den Sprung in die übermäßige Quinte bey Fig. 6, lieber in den Sprung der verminderten Quarte, wie bey Fig. 7;

4) die übermäßige Sexte. Statt dieses bey Fig. 8 gesezten Intervalles bedienet man sich lieber des Sprunges in die verminderte Terz, wie bey Fig. 9, und

5) die große Septime. Anstatt des Intervallensprunges der großen Septime, wie bey Fig. 10, läßt man die Stimme lieber stufenweis fortgehen, wie bey Fig. 11.

§. 244.

In den Choralmelodien finden nur Ausweichungen in die nächstverwandten Tonarten Statt. Je mehr Töne nun eine Tonart mit der andern gemein hat, je näher sind beyde mit einander verwandt.

Die Ausweichung aus einer harten Tonart geschiehet daher entweder,

1) in die harte Tonart ihrer Dominante, z. B. aus c dur ins g dur; oder

2) in die weiche Tonart ihrer sechsten Tonstufe, z. B aus c dur ins a moll; oder

3) in die harte Tonart ihrer vierten Stufe, wie z. B. aus c dur ins f dur, oder

4) in die weiche Tonart ihrer zweyten Stufe, z. B. aus c dur ins d moll; oder auch

5) in die weiche Tonart ihrer dritten Stufe, wie z. B. aus c dur ins e moll.

Unter diesen Ausweichungen der harten Tonart sind die drey ersten die gewöhnlichsten.

Bey einer zum Grunde liegenden weichen Tonart geschiehet die Ausweichung, entweder

1) in die harte Tonart ihrer dritten Stufe, wie z. B. aus a moll ins c dur; oder

2) in die weiche Tonart ihrer Dominante, z. B. aus a moll ins e moll; oder

3) in die weiche Tonart ihrer vierten Stufe, z. B. aus a moll ins d moll; oder
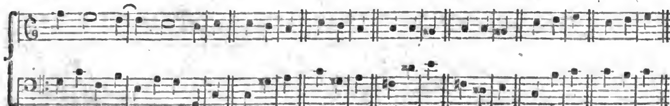
4) in die harte Tonart ihrer kleinen siebenten Stufe, wie z. B. aus a moll ins g dur, oder auch

5) in die harte Tonart ihrer kleinen sechsten Stufe, wie z. B. aus a moll ins f dur.

Die drey zuerst angezeigten Ausweichungen sind die gewöhnlichsten bey der Grundlage einer weichen Tonart.

§. 245.

Der Uebergang aus der bey einem Tonstücke zum Grunde gelegten Tonart in eine andere nahe damit verwandte Tonart geschiehet, sobald der charakteristische Ton dieser verwandten Tonart als ein zur Harmonie gehöriger Ton ergriffen wird. Die Ergreifung dieses charakteristischen Tones kann sowohl in der Melodie oder in der zu begleitenden Hauptstimme, als auch in den begleitenden Stimmen, enthalten seyn. Wir wollen hier der Deutlichkeit wegen beyde Fälle von einander absondern, und zuerst denjenigen Fall betrachten, bey welchem der charakteristi-



teristische Ton einer verwandten Tonart in der Melodie enthalten ist, wie z. B. bey Fig. 1.

In dem dritten Takte dieses in c dur anfangenden Satzes kommt der Ton fis, oder derjenige Ton vor, wodurch sich der Inhalt der harten Tonart c dur von dem Inhalte der harten Tonart des Tones g unterscheidet. Weil nun dieser Ton fis aus keinem wesentlichen Dreyklange der Tonart c hervorgegangen ist, so muß man sich dabey in der Harmonie nothwendig desjenigen Dreyklanges, oder eines davon abstammenden Akkordes der Tonart g bedienen, in welchem der Ton fis enthalten ist, nemlich des Dreyklanges d fis a. Sobald nun dieser der Tonart c dur fremde Dreyklang, oder ein davon abstammender Akkord intonirt wird, sobald wird das Verhältniß der Töne der Tonart c dur, welches aus den Dreyklängen c e g, g h d und f a c hervorgehet, aufgehoben, und auf den Grundton g übergetragen, so daß nunmehr statt jener Dreyklänge die Dreyklänge g h d, d fis a und c e g herrschend sind, das heißt, man ist in die Tonart g dur ausgewichen. Auf ähnliche Art verhält es sich auch bey Fig. 2, wo die Ausweichung in die Tonart a moll, und bey Fig. 3, wo sie in die Tonart f dur geschiehet.

§. 246.

Wenn die Hauptstimme eines Satzes auf eine solche Art in eine verwandte Tonart modulirt, daß sie nicht selbst den charakteristischen Ton der Tonart enthält, in welche die Ausweichung geschiehet, wie bey Fig. 4, 5, 6 und 7, so bleibt es der Begleitung überlassen, bey dem dazu schicklichsten Tone

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Tone der Melodie, durch die Ergreifung des charakteristischen Tones in die verwandte Tonart überzugehen.

Anmerk. Wenn die Melodie bey dem zu machenden Uebergange in die Tonart der Quinte die stufenweis abwärts tretende vierte Tonstufe der Tonart der Quinte enthält, so ist diese Tonstufe die schicklichste, um auf derselben den Uebergang zu machen, weil sich ihr der Septimenakkord der Dominante dieser neuen Tonart, oder eine der beyden ersten Umkehrungen desselben, unterlegen läßt, und weil dadurch der charakteristische Ton dieser neuen Tonart zum Vorscheine gebracht wird. So macht z. B. bey Fig. 4 der in der Melodie in dem zweyten Takte enthaltene Ton c die vierte Tonstufe der Tonart g aus, in welche die Modulation übergehen soll; weil nun dieser Ton c um eine Stufe abwärts tritt, so kann ihm der Dominantenakkord der Tonart g, oder, wie es in diesem Satze geschehen ist, der davon abstammende Quintsextenakkord, untergelegt werden, weil der eine Stufe abwärts darauf folgende Ton h die in diesem Akkorde enthaltene Dissonanz auflöset.

Eben so verhält es sich auch bey dem Uebergange aus der harten Tonart in die weiche Tonart ihrer sechsten Stufe. In dem dritten und vierten Takte des Satzes bey Fig. 5 gehet die Melodie in die Tonart a moll über, ohne den charakteristischen Ton dieser Tonart zu berühren. Sie enthält aber im dritten Takte den um eine Stufe abwärts tretenden Ton d als die vierte Tonstufe der Tonart a moll, daher kann man diesem Tone den Dominantenakkord dieser Tonart oder den davon abstammenden Quintsextenakkord unterlegen, und auf demselben den schicklichsten Uebergang in die neue Tonart machen.

Weicht hingegen die Melodie in die Tonart der Quarte aus, ohne den charakteristischen Ton derselben zu berühren, so untersucht man, ob sie den unterhalben Ton dieser Tonart enthält, der sich eine Stufe aufwärts bewegt. Ist dieses der Fall, wie z. B. in dem dritten Takte bey Fig. 6, so benuzt man diesen Ton zum Uebergange in die neue Tonart, weil sich demselben der charakteristische Ton der neuen Tonart, als Grundton der dritten Umkehrung ihres Dominantenakkordes, unterlegen läßt, wie es in dem angezeigten Beyspiele geschehen ist. Vermittelst dieses Grundtones des Sekundenakkordes kann die Ausweichung in die Quarte auch in dem Falle vor sich gehen, wenn die Melodie aus der Dominante der neuen Tonart in ihre Tonika springt, wie bey Fig. 7.
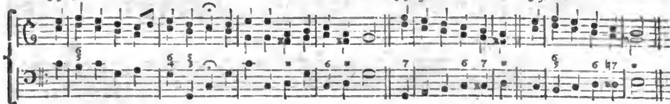
Ist aber bey dem Uebergange der Melodie in eine andere Tonart keiner der angezeigten Fälle vorhanden, so muß blos der Wechsel der wesentlichen Akkorde der vorhergehenden Tonart mit den wesentlichen Akkorden der folgenden den Uebergang bilden, wie z. B. bey Fig. 8, wo im dritten Takte durch den Eintritt des Dreyklanges d fis a die Beziehung der Töne der Tonart c gegen ihren Grundton aufgehoben, und auf den Grundton g übergetragen werden.

§. 247.

In den Sätzen von Fig. 1 bis Fig. 8 gehet die Modulation nicht allein jederzeit in diejenige Tonart über, deren charakteristischer Ton sich in der Melodie, oder in der Begleitung derselben hören läßt, sondern der Uebergang selbst erfolgt auch in diesen Sätzen, bevor sie sich zu einem Ruhepunkte des Geistes neigen, das heißt, die Modulation ist schon in die verwandte Tonart übergegangen, ehe der Satz seinen Tonschluß oder Absatz formirt.

Es giebt aber auch noch eine andere Art des Ueberganges in eine verwandte Tonart, bey welcher der charakteristische Ton derselben nicht eher als mit dem Schlusse des Satzes zum Vorscheine kommt, in welchen der Uebergang geschiehet. Dieser Fall kommt gemeiniglich vor, wenn der in die neue Tonart übergehende Satz die Halbkadenz derjenigen Tonart formirt, in welche die Ausweichung vor sich gehet. Die Melodie nimmt in diesem Falle einen solchen Gang, daß ihr unmittelbar vor der Cäsur der Halbkadenz die erhöhete vierte Stufe derjenigen Tonart untergelegt werden kann, in welcher die Halbkadenz gemacht werden soll, wie z. B. bey Fig. 9 und 10.

Es



Es ist nicht nöthig, diesen besondern Fall hier weiter zu zergliedern, weil das Nothwendigste darüber schon in dem 68sten §. angezeigt werden mußte, um daselbst das Daseyn einiger Akkorde zu erklären, die dem ersten Anscheine nach nicht zu derjenigen Tonart gehören, in welcher sie gebraucht werden. Uebrigens ist auch schon in jenem §. bemerkt worden, daß die Form der voraus angekündigten Halbkadenz auch mitten in dem Verfolge eines Satzes angewendet wird, und daß demnach diese Erhöhung der vierten Tonstufe derjenigen Tonart, in welche die Modulation übergehen soll, auch auf die Art, wie bey Fig. 11, gebraucht werden kann.

Anmerk. Durch die Erhöhung dieser vierten Tonstufe darf sich der Anfänger nicht an derjenigen Tonart irre machen lassen, in welcher sich die Modulation befindet, oder in welche sie hingeleitet wird, weil hierbey eine Ausnahme der Regel Statt findet, daß die Modulation in diejenige Tonart übergehe, deren charakteristischer Ton in die Harmonie verflochten ist. Man muß in diesem Falle den erhöheten Ton als eine blos zufällige Erhöhung desselben betrachten, durch welche entweder die Folge des charakteristischen Tones der neuen Tonart, oder überhaupt die Folge der Halbkadenz einer Tonart, nothwendig gemacht wird. Daher bleibt z. B. in dem Satze bey Fig. 12 die Modulation in der Tonart c dur, denn die Erhöhung des Tones f in fis ist hier blos deswegen vorhanden, um die Halbkadenz anzukündigen. Eben so verhält es sich auch mit dieser zufälligen Erhöhung der vierten Tonstufe bey dem Wechsel der Tonarten. Bey Fig. 9 ist daher die Modulation vermittelst des Tones cis keinesweges in die Tonart d, sondern blos in die Tonart g, und bey Fig. 10 durch den Ton dis, keinesweges ins e moll, sondern nur ins a moll übergegangen.
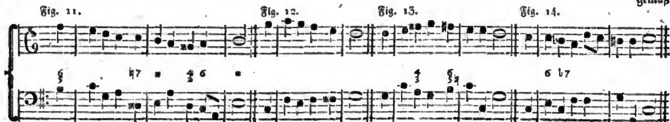
§. 248.

Es ist nicht nothwendig, daß die Modulation nach dem Eintritte in eine verwandte Tonart, in dieser Tonart einige Zeit verweilen, oder einen Tonschluß bilden muß, wie in den Sätzen von Fig. 1 bis zu Fig. 8; sondern sie kann auch nach dem Eintritte in eine solche Tonart sogleich wieder in die vorhergehende Tonart zurückgeführet werden, wie z. B. bey Fig. 13 und 14. Ob nun gleich eine solche kurze Berührung einer verwandten Tonart nicht als eine förmliche Ausweichung betrachtet wird, so ist dennoch der Eintritt in dieselbe wirklich vor sich gegangen, und es kommen im Satze oft ähnliche Arten solcher Berührungen der verwandten Tonarten vor, die wir genauer untersuchen müssen, weil sie blos deswegen gemacht werden, um dadurch eine mannigfaltigere Abwechslung von Akkorden hervor zu bringen.

In den beyden Sätzen bey Fig. 13 und 14 macht es die Tonführung der Melodie nothwendig, daß die Tonarten g dur und f dur berührt werden mußten. Bey dieser Art der Berührung einer verwandten Tonart ist hier weiter nichts zu bemerken übrig, als daß wir sie durch den Namen einer berührenden oder durchgehenden Ausweichung sowohl von der förmlichen Ausweichung, als auch von einer blos willkührlichen Berührung einer verwandten Tonart unterscheiden wollen.

Eine solche willkührliche Berührung einer verwandten Tonart kommt zum Vorscheine, wenn man, um der Harmonie mehr Mannigfaltigkeit zu ertheilen, einige Töne einer solchen Melodie, die in einer und ebenderselben Tonart fortmodulirt, als Tonfolgen einer verwandten Tonart betrachtet, und sie der Natur dieser Tonarten gemäß begleitet.

Zu der bestimmtern Erklärung dieses Prozesses soll uns der Satz bey Fig. 15 dienen, dessen Melodie völlig in der Tonart c dur modulirt, und wobey die Grundstimme dieser Tonart gemäß



gemäß eingerichtet ist. Gesezt nun, man betrachtet die in der Melodie dieses Satzes enthaltenen Töne d c h als eine Tonfolge der Tonart g dur, so würde man diese Töne ohngefähr so begleiten müssen, wie bey Fig. 16; betrachtet man hingegen die Töne d c als eine Tonfolge aus der Tonart a moll, so würde ihre Begleitung so, wie bey Fig. 17, eingerichtet werden können. Weil aber nach der Berührung des Tones fis oder gis der Baß wieder fortfährt, die Töne der Melodie nach Maasgabe der Tonart c dur zu begleiten, so ist blos der Mannigfaltigkeit der Akkorde wegen, die durch diesen Prozeß zum Vorscheine gebracht wird, eine Berührung einer verwandten Tonart vor sich gegangen, die wir, weil sie von der Tonführung der Melodie nicht nothwendig gemacht wird, eine zufällige Ausweichung nennen wollen, um uns in der Folge darüber kurz ausdrücken zu können.

Oft ist die Melodie auch so beschaffen, daß zwey solche zufällige Ausweichungen unmittelbar nach einander Statt finden können, wie z. B. bey Fig. 18.

Erste Anmerk. Um Gelegenheit zu finden, im Satze solche zufällige Ausweichungen anzubringen, darf man nur den Inhalt der Anmerkung benutzen, die dem 246sten §. beygefügt ist. Man darf nemlich nur Acht haben, ob die Melodie so fortschreitet, daß sie die stufenweis abwärts tretende vierte Tonstufe der Tonart der Dominante, oder der weichen Tonart der sechsten Stufe enthält. Ist dieses der Fall, so kann auch die zufällige Ausweichung in die Tonart, deren vierte Stufe abwärts steigt, jederzeit angebracht werden, weil diese Tonstufe nach dem Inhalte der angezeigten Anmerkung den unterhalben Ton ihrer Tonart zum Grundtone erhalten kann. Diese Maxime entwickelt sich auch schon aus der Zergliederung der bey Fig. 16 und 17 enthaltenen Sätze. Bey Fig 16 trit der Ton c herunter in den Ton h, und c ist die vierte Stufe der Tonart g, daher wurde ihr auch in diesem Satze der Ton fis als unterhalber Ton dieser Tonart untergelegt. Bey Fig. 17 tritt der Ton d herunter in den Ton c, weil nun d die vierte Stufe der Tonart a moll ist, so bekam sie in der Grundstimme den Ton gis als den unterhalben Ton der Tonart a moll.

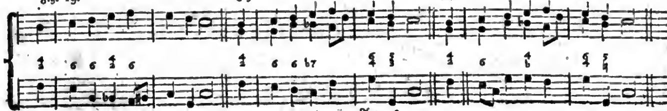
Soll hingegen eine zufällige Ausweichung in die Tonart der Quarte gemacht werden, so ist hierzu die beste Gelegenheit, wenn die Melodie aus der dritten Tonstufe ihrer Tonart in die vierte schreitet, denn diese dritte Tonstufe macht den unterhalben Ton der Tonart der Quarte aus, welcher in die Tonika tritt, und zu welcher, nach Anleitung der vorhin angezeigten Anmerkung, entweder der charakteristische Ton der Tonart der Quarte, wie bey Fig. 19, in der Form des Grundtones des Sekundenakkordes, oder auch der Dominantenakkord dieser Tonart, wie bey Fig. 20, so wie auch der davon abstammende Terzquartenakkord, wie bey Fig. 21, gesezt werden kann.

Zweys

Fig. 15. Fig. 16. Fig. 17. Fig. 18.
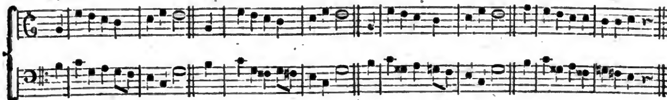


Fig. 19. Fig. 20. Fig. 21.



Zweyte Anmerk. Bey der förmlichen Ausweichung in eine andere Tonart geschiehet der Uebergang in dieselbe auch zuweilen so, daß ein Glied des Satzes wiederholt, und dabey in die Tonart der nächsten Tonstufe versetzt wird, wie z. B. bey Fig. 22 und 23. In solchen Fällen transponirt man, wenn sich kein Hinderniß in den Weg legt, die Begleitung der Melodie ebenfalls gleichartig fort, wie es in den gegebenen Beyspielen geschehen ist, weil, wenn man der Begleitung bey der Transposition eine andere Form giebt, ein gewisser fühlbarer Wiederspruch aus der Unähnlichkeit beyder Sätze hervorgehet.

Dritte Anmerk. In dem 230sten §. sind die Ursachen angezeigt worden, warum wir uns der Choralmelodie zum Gegenstande der harmonischen Begleitung bedienen wollen. Allein es finden sich unter den eingeführten Melodien dieser Art noch solche, die in den so genannten Kirchentönen, das ist, in verschiedenen Tonarten der Alten, gesetzt sind, und die man mit Recht, wegen der ihnen eigenen Art des feyerlichen Ausdruckes, beybehalten hat. Einige solcher Melodien sind hin und wieder nach unsern modernen Tonarten modificirt worden, so daß ihre Begleitung den Anfänger nicht leicht in Verlegenheit setzen wird. Andere hingegen besitzen noch solche Eigenheiten der Tonführung und Ausweichung in andere Tonarten, die den an unsere moderne Tonarten gewöhnten Anfänger gar leicht verwirren können. Weil wir nun bey dem Studium des Kontrapunktes nothwendig auf den modernen Gebrauch der Modulation ausgehen müssen, und weil, wegen dieser noch vorhandenen alten Melodien, eine Digression über die Tonarten der Alten, und über den Gebrauch derselben, theils viel zu weitläuftig seyn, theils auch hier am unrechten Orte stehen würde, so muß der angehende Kontrapunktist solche Melodien, in deren Tonführung und Ausweichung er sich nicht zu finden weiß, so lange vermeiden, bis er sich entweder über die Beschaffenheit der Tonarten der Alten aus dahin einschlagenden Schriften, belehret hat, oder bis er aus der von andern Tonsetzern verfertigten Begleitung solcher Melodien die Art und Weise hat kennen gelernt, wie man sich in Hinsicht auf ihre harmonische Begleitung bey den ihnen eigenthümlichen Tonführungen und Ausweichungen zu benehmen habe.

Dritter Abschnitt.

Von den Ruhepunkten des Geistes, welche die Tonstücke enthalten.

§. 249.

Eben so nothwendig, wie in der Sprache, sind in der Musik gewisse mehr oder weniger merkliche Ruhepunkte des Geistes, wenn jene unsern Verstand, diese aber unser Empfindungsvermögen gehörig ansprechen soll.

In der Musik bestehen diese Ruhepunkte des Geistes in Tonformeln, durch welche die mehr oder minder merklichen Ruhepunkte des Geistes fühlbar gemacht, und die größern oder kleinern Theile eines Tonstückes fühlbar von einander abgesondert werden.

Die Tonformel, mit welcher sich solche einzelne Theile eines Tonstückes endigen, bewürkt entweder denjenigen Grad von Ruhe, welcher nöthig ist, um das Ganze oder einen Haupttheil desselben damit zu schließen, oder nicht. Im ersten Falle pflegt man sie einen Tonschluß oder eine Kadenz zu nennen; im zweyten Falle hingegen bekommt sie, je nachdem ein größeres oder kleineres Glied des Ganzen damit geschlossen wird, oder je nachdem sie einen vollständigen oder unvollständigen Satz absondert, den Namen Absatz oder Einschnitt.

§. 250.

Die Kadenz ist demnach diejenige Tonformel, welche den höchsten Grad der Ruhe bewirkt, und es hat an derselben sowohl die Melodie, als auch die Harmonie Antheil. Soll im Satze

Fig. 22.
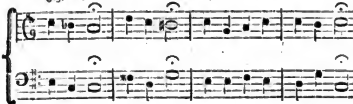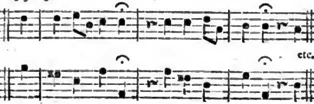


Fig. 23.



Satze eine Kadenz gemacht werden, so muß sich die Melodie so biegen, daß sie am Ende eines vollständigen Satzes entweder aus der zweyten Stufe, oder aus dem unterhalben Tone der dabey zum Grunde liegenden Tonart, stufenweis in die Tonika tritt, und zwar dergestalt, daß diese zweyte Stufe oder der unterhalbe Ton auf den schwachen Takttheil, die Tonika aber auf den guten Takttheil, fällt. Hierbey bekommt die Grundstimme in dem schwachen Takttheile zu der in der Oberstimme enthaltenen zweyten oder siebenten Tonstufe die Dominante der Tonart mit ihrem Dreyklange oder Septimenakkorde, welche im guten Takttheile herunter in die Tonika tritt und den Schlußfall bildet. *) Die Mittelstimmen haben dabey keine so fest bestimmte Form, sondern theilen sich nach Maasgabe der Oberstimme, und zugleich nach Maasgabe des mit der Dominante verbundenen Dreyklanges oder Septimenakkordes in die übrigen Intervalle der beyden Akkorde, daher hat der eigentliche Schlußfall in dem vierstimmigen Satze die verschiedenen Formen bey Fig. 1 und 2.

*) Das Kunstwort Kadenz oder Schlußfall ist daher entstanden, weil unsere Vorfahren die Dominante der Grundstimme jederzeit eine Quinte abwärts in die Tonika treten ließen. Heut zu Tage aber läßt man sie eben so oft eine Quarte aufwärts in den Grundton der Tonart übergehen.

Zu diesem eigentlichen Schlußfalle pflegt man noch die Einleitung desselben oder denjenigen Ton der Oberstimme mit seiner Harmonie zu rechnen, der in dem guten Takttheile der zweyten oder siebenten Tonstufe vorhergehet. Dieser die Kadenz einleitende und in dem guten Takttheile anschlagende Ton ist entweder

1) die in dem schwachen Takttheile enthaltene siebente oder zweyte Tonstufe selbst, die schon in dem guten Takttheile eintritt, und entweder liegen bleibt, wie bey Fig. 3, oder von neuem anschlägt, wie bey Fig. 4. Ist es die siebente Tonstufe, so kann der vorhergehende Akkord keine andere Mannigfaltigkeit der Harmonie veranlassen, als die man in den Sätzen bey Fig. 3, 4 und 5 findet. Ist es aber die zweyte Tonstufe, die gleich in dem Niederschlage anfängt, so kann dabey nach Maasgabe des vorhergehenden Akkordes entweder der bloße Dreyklang, wie bey Fig. 6, oder der Quartquintenakkord, wie bey Fig. 7, oder auch der Quintsextenakkord, wie bey Fig. 8, Statt finden; oder es gehet

2) der

Fig. 1. oder Fig. 2. Fig. 3.

Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7. Fig. 8.

2) der zweyten Stufe die dritte vorher, die entweder den Dreyklang der Tonika, oder den Quartsextenakkord der Dominante mit sich vereinigt, wie bey Fig. 9 und 10; zuweilen ist es auch

3) die vierte Stufe, die herunter tritt in die zweyte, und die sowohl den Dreyklang, als auch den Sextenakkord der Unterdominante zu sich nehmen kann, wie bey Fig. 11 und 12; oder es gehet
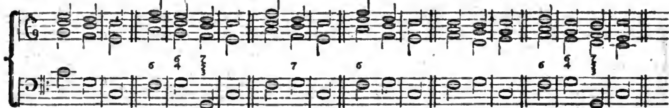
4) dem unterhalben Tone die Tonika vorher, mit welcher entweder der Dreyklang der Unterdominante verbunden wird, wie bey Fig. 13, oder die, im Falle die Unterdominante im Basse vorausgegangen ist, als Quarte des Quartsextenakkordes erscheint, wie bey Fig. 14; oder es ist

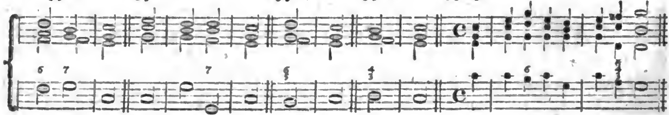
5) die zweyte Tonstufe, die herunter auf den unterhalben Ton gehet, und mit sich den Sextenakkord der Unterdominante verbindet, wie bey Fig. 15.

Erste Anmerk. Weil die Form des Tonschlusses hauptsächlich von der Form der Oberstimme und des Basses abhängt, so ist man gewohnt, den dabey vorhandenen Fortschritt der Oberstimme, aus der zweyten oder siebenten Stufe in die Tonika, die Diskantklausel, und den Fortschritt der Grundstimme, aus der Dominante in die Tonika, die Baßklausel zu nennen. Wird in einer Mittelstimme bey dem Schlußfalle die Dominante wiederholt, wie bey Fig. 14, so giebt man der Form dieser Stimme den Namen der Altklausel, und bezeichnet denjenigen Fortgang einer solchen Mittelstimme, bey welchem die zweyte oder vierte Tonstufe in die dritte tritt, wie bey Fig. 6 und 13, mit dem Kunstworte Tenorklausel. Allein man siehet aus allen den gegebenen Beyspielen, daß die Mittelstimmen keiner bestimmten Form bey dem Tonschlusse unterworfen sind, denn die Tenorstimme ergreift z. B. bey Fig. 14, und die Altstimme bey allen Kadenzformen von Fig. 6 bis Fig. 12, eine Diskantklausel. Uebrigens kann der unterhalbe Ton, wenn er bey dem Tonschlusse in einer Mittelstimme enthalten ist, anstatt in die Tonika zu treten, wie bey Fig. 6 oder 7, auch eine Terz abwärts in die Dominante springen, wenn man die Quinte des Dreyklanges der Tonika nicht gern weglassen will, wie z. E. bey Fig. 16.

Zweyte Anmerk. Der dem Schlußfalle vorhergehende Dominantenakkord wird zuweilen bey der Kadenz umgekehrt, und in den Quintsexten- oder Terzquartenakkord verwandelt, so daß der Baß dadurch eine Diskantklausel erhält, wie z. B. bey Fig. 17 und 18. Solcher Tonschlüsse bedient man sich aber nur mitten im Chorale, wie z. B. bey Fig. 19.

So





So wie die Baßstimme bey der Kadenz eine Diskantklausel ergreifen kann, eben so kann auch die Oberstimme den Tonschluß mit der Baßklausel machen, wie es z. B. in dem Verfolg eines bekannten Chorals, bey Fig. 20, geschiehet.

Dritte Anmerk. Wenn zwey Sätze unmittelbar auf einander folgen, die sich beyde mit einer Kadenz in ebenderselben Tonart endigen, pflegt man zuweilen bey dem ersten Satze die Kadenz dadurch zu unterbrechen, daß man in der Grundstimme entweder statt des Grundtones, welcher der Dominante folgt, einen andern Ton sezt, wie z. B. bey Fig. 21, oder man läßt, wenn sich die Modulation in der harten Tonart befindet, die Dominante einen kleinen halben Ton über sich gehen, wie bey Fig. 22. Eine auf solche oder auf ähnliche Art unterbrochene Kadenz wird ein Trugschluß genannt.

§. 251.

Der Absatz ist ein solcher Ruhepunkt des Geistes, dem ein geringerer Grad der Beruhigung eigen ist, als der Kadenz; daher wird er auch eigentlich nur zur Beendigung der einzelnen Sätze eines Tonstückes gebraucht. Er bestehet darin, daß sich die Melodie so biegt, daß der Satz, den sie bildet, sich mit der Quinte oder Terz (in einigen Fällen auch mit der Oktave) des Dreyklanges der Tonika oder Dominante in dem guten Taktheile endigt.
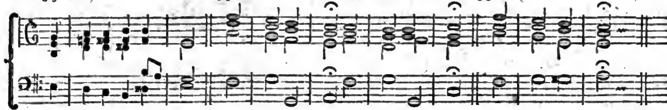
Erreicht ein solcher Satz seine Endschaft auf dem zum Grunde liegenden Dreyklange der Dominante derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, oder in welche sie hingeleitet wird, so ist der Grad seiner Beruhigung merklicher, als wenn sich der Satz auf dem Dreyklange der Tonika endigt. Man nennet die Endigungsform eines solchen auf dem Dreyklange der Dominante ausgehenden Satzes die Halbkadenz, so daß demnach nur der auf dem Dreyklange der Tonika schließende Theil eines Tonstückes den Namen eines Absatzes behält.
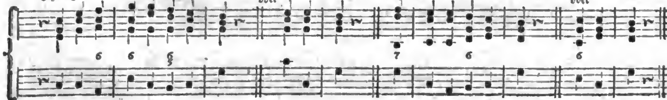
§. 252.

Die ursprüngliche Form der Halkadenz ist, in Hinsicht auf die dabey zum Grunde liegende Harmonie, die umgekehrte Form der Kadenz, das heißt, bey der Halbkadenz gehet der Dreyklang der Tonika dem Dreyklange der Dominante in der schwachen Taktzeit vorher, wie bey Fig. 23 und 24.

Nach dem Inhalte des 68sten §phs wird eine solche Halbkadenz sehr oft durch die dabey in einer Stimme enthaltenen und um einen halben Ton erhöheten vierten Stufe der Tonart angekündigt. Durch diese Erhöhung der vierten Stufe gehen (vorzüglich in der weichen Tonart) verschiedene Formen dieses Ruhepunktes hervor, die man in dem 68sten und in den folgenden

§phen





sphen von Fig. 1 bis Fig. 17 findet. Auch bedienet man sich in der weichen Tonart der Formen, die unten bey Fig. 25, 26, 27 und 28 enthalten sind. Mit solchen Halbkadenzen schließen viel alte Choralmelodien, die in den so genannten Kirchentönen gesezt sind, wie z. B. bey Fig. 29 und 30.

Erste Anmerk. So wie bey dem Tonschlusse der dem Dreyklange der Tonika vorhergehende Dominantenakkord umgekehrt werden kann, eben so kann auch bey der Halbkadenz der dem Dreyklange der Dominante vorhergehende Dreyklang der Tonika in seiner ersten Umkehrung erscheinen, wie z. B. bey Fig. 31; oder es kann dem Dreyklange der Tonika auch zuweilen ein anderer Akkord (und zwar ein solcher, der die erhöhete vierte Tonstufe nicht enthält,) substituirt werden, wie bey Fig. 32 und 33.

Zweyte Anmerk. In den Beyspielen, die von Fig. 23 bis Fig. 33 eingerückt worden sind, tritt die Oberstimme stufenweis in den Ton, mit welchem sich die Halbkadenz endigt. Es kommen aber auch viele Fälle vor, bey welchen es sprungweis geschiehet, wie z. B. bey Fig. 34 und 35.

Dritte Anmerk. Den Eintritt des Dreyklanges der Tonika auf dem guten Takttheile des Tonschlusses, oder den Eintritt des Dreyklanges der Dominante auf eben diesem Theile des Taktes bey der Halbkadenz, pflegt man die Cäsur zu nennen. Bey der Halbkadenz bekommt diese Cäsur zuweilen einen Nachschlag oder Ueberhang, der auf die schwache Zeit des Taktes fällt, und der durch den weiblichen Ausgang des Verses veranlaßt wird, wie z. B. bey Fig. 35. In diesem Falle wird zuweilen die eigentliche Cäsurnote der Halbkadenz aufgehalten, und in die schwache Taktzeit verdrängt, wie bey Fig. 36.

§. 253.

Fig. 25. Fig. 26. Fig. 27. Fig. 28. Fig. 29.

Fig. 30. Fig. 31. Fig. 32. Fig. 33. Fig. 34.

Fig. 35. Fig. 36.

§. 253.

Der Absatz unterscheidet sich von der Halbkadenz blos dadurch, daß die Melodie des Satzes so gebogen ist, daß sie sich im guten Taktheile auf der Terz oder Quinte des Dreyklanges der Tonika endigt. Der einleitende Akkord des Absatzes ist entweder der Dreyklang der Unterdominante wie z. B. bey Fig. 37, oder der Akkord der Dominante, und zwar entweder mit oder ohne seiner Septime, wie z. B. bey Fig. 38 und 39. Diese den Absatz einleitende Akkorde können nicht allein umgekehret werden, wie bey Fig. 40 und 41, sondern man kann den Stammakkorden auch zuweilen einen andern zufälligen Akkord der Tonart substituiren, wie bey Fig. 42.

Erste Anmerk. Der Absatz kann, eben so wie die Halbkadenz, einen Ueberhang oder weiblichen Ausgang haben, wie bey Fig. 43. Uebrigens siehet man aus den Beyspielen bey Fig. 41 und 43, daß die Melodie auch auf den Cäsurton des Absatzes springen kann.

Zweyte Anmerk. Wenn bey dem Absatze die Grundstimme die Unterdominante als den einleitenden Ton enthält, und sich dabey die Melodie so biegt, daß sie die Cäsur des Absatzes nicht mit der Terz oder Quinte des Dreyklanges der Tonika, sondern mit der Oktave des Grundtones macht, so hat man, wenn dieser Ton als Quinte vorher liegt, dabey einen irregulären Gebrauch des Quintsextenakkordes eingeführt, der darin bestehet, daß man statt der Quinte, die, weil sie liegen bleibt und also nicht aufgelöset werden kann, die Sexte eine Art von Auflösung verrichten, und sie eine Stufe über sich gehen läßt, wie bey Fig. 44. Auf eine ähnliche Art wird zuweilen auch bey der Halbkadenz ein solcher Quintsextenakkord gebraucht, wie bey Fig. 45.

Dritte Anmerk. In den Choralmelodien kommt zuweilen auch ein Absatz auf der Grundlage des Dreyklanges der Unterdominante vor, wie bey Fig. 46 und 47.

§. 254.

Fig. 37. Fig. 38. Fig. 39. oder

Fig. 40. Fig. 41. Fig. 42. Fig. 43.

Fig. 44. Fig. 45. Fig. 46. Fig. 47.

§. 254.

Der Einschnitt ist ein solcher Ruhepunkt des Geistes, mit welchem nur ein noch unvollständiger Theil eines Satzes geschlossen wird, wie z. B. bey a Fig. 48 und 49. Weil die Endigungsformen solcher Einschnitte von den Endigungsformen der Halbkadenzen und Absätze nicht verschieden sind, so bleibt hier weiter nichts darüber zu bemerken übrig.

Vierter Abschnitt,

welcher einige Regeln und Maximen enthält, die bey den verschiedenen Uebungen im Kontrapunkte angewendet werden müssen.

§. 255.

Bey jedem Tonstücke, und also auch bey dem Chorale, muß die Tonart, welche dabey zum Grunde gelegt ist, gleich bey dem Anfange des Satzes dem Ohre deutlich und bestimmt genug eingeprägt werden, damit es in Hinsicht auf die gegenseitigen Beziehungen der Töne nicht in Ungewißheit versezt werde. Weil nun diese gegenseitigen Beziehungen der Töne von ihrem gemeinschaftlichen Grundtone ausgehen, und weil das Vorherrschende der großen und kleinen Terzen in dem Baue der Harmonie, welches man mit dur und moll bezeichnet, in den drey wesentlichen Dreyklängen der zum Grunde gelegten Tonart enthalten ist, so wird daher gewöhnlicher Weise der Anfang des Satzes mit dem Dreyklange der Tonart gemacht, in welcher das Tonstück gesezt ist, und man bedienet sich nach dem Anschlage dieses Dreyklanges nicht eher eines zufälligen Akkordes der Tonart, oder einer zufälligen Ausweichung, bis die Tonart noch durch einen andern, dem Dreyklange der Tonika nachfolgenden, wesentlichen Akkord, oder durch eine Umkehrung desselben, bezeichnet worden ist.

Wollte man daher bey der harmonischen Begleitung einer Choralmelodie, um mehr Mannigfaltigkeit der Akkorde zu erhalten, gleich im Anfange nach dem Anschlage des Dreyklanges der Tonika zufällige Akkorde der Tonart setzen, wie z. B. bey Fig. 1, oder sich gleich einer zufälligen Ausweichung bedienen, wie bey Fig. 2, so wird es, genau genommen, dem Ohre schwer gemacht, zu entscheiden, von welchem Grundtone die Beziehungen der Töne ausgehen, und ob die großen oder kleinen Terzen der Dreyklänge vorherrschend seyn sollen. Sobald hingegen nach dem Dreyklange der Tonika noch ein anderer der Tonart wesentlicher Akkord unmittelbar folgt, sobald ist gemeiniglich auch die Tonart hinreichend genug bezeichnet, um sich wegen der Mannigfaltigkeit der Harmonie auch zufälliger Akkorde der Tonart bedienen zu können, wie bey Fig. 3, wo nach dem Dreyklange der Tonika und der Dominante der zufälli-

Fig. 48. Fig. 49. 1) 2)

a)
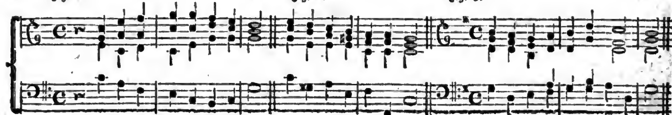


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

fällige Dreyklang der sechsten Tonstufe eintritt, um die öftere Wiederholung des Grundtones g im Basse zu vermeiden.

Anmerk. In dem zwey- und dreystimmigen Satze läßt man das Tonstück zuweilen auch in der Grundstimme mit der Mediante der Tonart beginnen, und macht demnach den Anfang des Satzes mit dem Sextenakkorde; dieses geschiehet jedoch nur, wenn man z. B. in dem dreystimmigen Satze die Harmonie vollständig erhalten, und dabey viele Sprünge in der Mittelstimme vermeiden will, wie z. B. bey Fig. 4, oder wenn in dem zweystimmigen Satze der Baß eine bestimmte Notenfigur anfängt, welcher dieses Verfahren zu Statten kommt, wie z. B. bey Fig. 5.

§. 256.

Der Kontrapunkt sey zwey- drey- oder vierstimmig, so muß man suchen mit den drey Bewegungen, nemlich mit der geraden- Seiten- und Gegenbewegung immer auf eine geschickte Art abzuwechseln, und überdies muß man dabey da, wo es thunlich ist, die Gegenbewegung der geraden vorziehen.

Anmerk. Mit dieser alten und bekannten Regel hat es zwar seine Richtigkeit; doch muß die Gegenbewegung nicht blos deswegen der geraden vorgezogen werden, weil man bey jener weniger als bey dieser, der Gefahr ausgesezt ist, fehlerhafte Fortschreitungen zu setzen, sondern vorzüglich deswegen, weil die Stimmen, die zusammen in der Gegenbewegung fortgehen, sich deutlicher von einander unterscheiden, als solche, die in der geraden Bewegung fortschreiten. Diese Ergreifung der Gegenbewegung muß aber (wie es zuweilen bey diesem oder jenem Anfänger der Fall ist,) nicht bis zu einem gewissen Grade von Aengstlichkeit ausgedehnet werden, so, daß man dadurch nicht veranlaßt werde, zu glauben, als sey z. B. der Satz bey Fig. 6 besser, als wenn er in der Form, wie bey Fig. 7, erscheint, weil in jenem mehr Gegenbewegung enthalten ist, als in diesem.

§. 257.

In dem Verfolge des Satzes muß man bey der Begleitung der Melodie, so viel es ohne merklichen Zwang geschehen kann, die Akkorde so zu wählen suchen, daß immer ein oder zwey Töne des vorhergehenden Akkordes in dem unmittelbar darauf folgenden Akkorde enthalten sind. Man gewinnt dadurch nicht blos den Vortheil, daß in den Mittelstimmen mancher Sprung vermieden wird, wodurch sie unsangbar und holpericht werden, sondern es gehet auch daraus der Vortheil hervor, daß sich die Harmonie mehr in einander schlingt, und daß mancher unnöthige Harmoniesprung vermieden werden kann.

Man muß sich daher bey den Uebungen im Kontrapunkte gewöhnen, seine Aufmerksamkeit nicht blos auf den vorhergehenden und auf den eben zu setzenden Akkord zu richten, sondern man muß auch zugleich auf die folgenden in der Melodie enthaltenen Töne Rücksicht nehmen, um die Folge der Akkorde auf eine geschickte Art wählen zu können, sonst versperrt man sich durch den eben zu setzenden Akkord oft den Weg zu einer guten harmonischen Folge der Akkorde.

An-

Fig. 4.
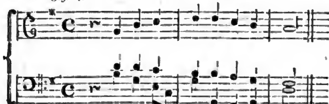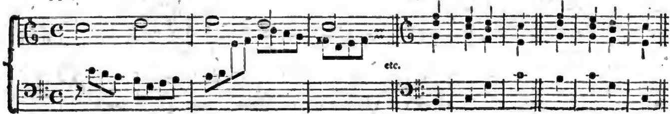


Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.



Anmerk. So genau auch gute Kontrapunktisten die angezeigte Maxime befolgen, und die Akkorde immer so wählen, daß ein oder zwey Töne aus dem vorhergehenden Akkorde in dem folgenden liegen bleiben, so giebt es dennoch gewisse Fälle, bey denen man gleichsam mit Vorsatz hiervon abgehet. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. der Satz bey Fig. 8; in diesem Satze würde die Quarte des Quartsextenakkordes in dem vorhergehenden Akkorde ohne allen Zwang vorhanden seyn können, wenn man zu dem Grundtone f, statt des Sextenakkordes, den Dreyklang setzte, wie bey Fig. 9; demohngeachtet aber wird der Satz fast durchgehends lieber so gebraucht, wie bey Fig. 8. Ueber diese und ähnliche Ausnahmen läßt sich nichts mit Gewißheit bestimmen, sondern man muß sie blos aus Erfahrung kennen lernen.

§. 258.

Wenn in der Choralmelodie der vor der Cäsur eines Ruhepunktes des Geistes vorhergehende Ton zwey Taktheile einnimmt, wie z. B. bey Fig. 10, so pflegt man, um das metrische Gewicht der Taktheile nicht vor der Cäsur des Satzes zu unterbrechen, entweder im Basse, oder in einer Mittelstimme, einen Ton auf dem schwachen Taktheile anschlagen zu lassen, wie bey Fig. 10 oder 11.

§. 259.

Die Ruhepunkte des Geistes sind in einem Chorale oft so beschaffen, daß sie unter sich verwechselt werden können, das heißt, der Tonschluß kann oft die Form einer Halbkadenz, oder eines Absatzes annehmen, und die Halbkadenz oder der Absatz kann in einen Tonschluß verwandelt werden. So kann z. B. der Schlußsatz bey Fig. 12 auch in der Gestalt eines Absatzes erscheinen, wie bey Fig. 13, und der Absatz bey Fig. 14, kann theils in einen Absatz einer andern Tonart, wie bey Fig. 15, theils auch in eine Halbkadenz, wie bey Fig. 16, verwandelt werden. In welchem Falle aber ein solcher Ruhepunkt als eine Kadenz, oder in welchem Falle er als ein Absatz, oder als eine Halbkadenz, behandelt werden müsse, darüber läßt sich im Allgemeinen keine bestimmte Regel geben. Theils die eingeführte Gewohnheit, wie man bey diesem oder jenem Chorale einen solchen Ruhepunkt zu behandeln pflegt, theils auch die nöthige Mannigfaltigkeit der Modulation muß hierüber entscheiden. So ist man z. B. gewohnt, den bey Fig. 17 befindlichen ersten Satz einer bekannten Choralmelodie einen

Fig. 8. Fig. 9. Fig. 10. oder Fig. 11. Fig. 12.

Fig. 13. Fig. 14. Fig. 15. Fig. 16. Fig. 17.

einen Tonschluß in der Dominante machen zu lassen, obgleich der Ruhepunkt dieses melodischen Satzes vermittelst der dazu gesezten Harmonie auch als Absatz behandelt werden könnte, wie bey Fig. 18. Uebrigens kommt es in den mehresten Fällen darauf an, ob schon ein Tonschluß oder Absatz auf ebendemselben Grundtone, oder eine Halbkadenz in eben derselben Tonart vorhergegangen ist, oder nicht; im ersten Falle behandelt man den Ausgang eines solchen Satzes so, daß er entweder in einer andern Tonart schließt, oder so, daß er seinen Ruhepunkt auf einer andern harmonischen Grundlage macht, als der ihm vorhergehende Satz.

§. 260.

Bey der Cäsur der Halbkadenz und des Absatzes sezt man im Basse, wenn auch der Satz nur zweystimmig ist, jederzeit den Grundton desjenigen Dreyklanges, auf welchen die Cäsur fällt; bey den Einschnitten hingegen kann man sich (weil sie nur unvollständige Theile endigen, und also ohnehin noch etwas erwarten lassen, was zur Vollständigkeit eines Satzes gehört,) in der Grundstimme statt des Grundtones des Dreyklanges auch die Terz desselben bedienen, und also den Einschnitt mit dem Sextenakkorde schließen, wie bey Fig. 19. Eben so kann auch bey dem Einschnitte, statt des ihm eigentlich zukommenden wesentlichen Dreyklanges der Tonart, ein zufälliger Dreyklang untergelegt werden, wie bey Fig. 20.

§. 261.
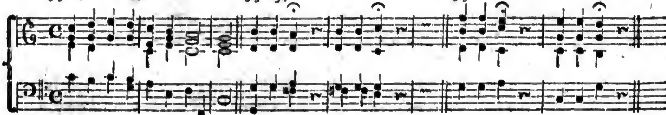
In dem vierstimmigen Satze können die beyden Mittelstimmen einander bey der Folge zweyer oder dreyer Akkorde übersteigen, im Falle dadurch eine fehlerhafte Fortschreitung vermieden, oder ein anderer Vortheil gewonnen werden kann. Die Oberstimme aber läßt man von der Mittelstimme nicht übersteigen, weil dabey jene durch diese verdunkelt werden würde. Dieses gilt jedoch nur so lange, als der Choral in seiner eigentlichen Form oder im gleichen Kontrapunkte ausgeübt wird. Sobald aber die in der Oberstimme enthaltene Choralmelodie mit einer Mittelstimme im ungleichen oder vermischten Kontrapunkte begleitet wird, sobald kann man sich auch hin und wieder die Freyheit nehmen, die Oberstimme von der Mittelstimme übersteigen zu lassen. Die Grundstimme hingegen darf niemals von einer Mittelstimme unterstiegen werden, weil dabey eine Umkehrung der Intervallen vor sich gehet, und ein ganz anderer Akkord zum Gehör kommt, als derjenige, der mit dem vorhandenen Tone des Basses zum Grunde gelegt wird.

§. 262.

In dem zweystimmigen Satze müssen beyde Stimmen nahe an einander gehalten werden, damit dem Ohre der Mangel der vielen zur Harmonie gehörigen Töne, die sich zwischen zwey weit von einander abstehenden Stimmen befinden, nicht zu merklich werde. Man läßt daher in dem zweystimmigen Satze die beyden Stimmen in dem Verfolge des Satzes nicht gern weiter als eine Duodecime auseinander gehen. Im vierstimmigen Satze hingegen muß die Grundstimme weit genug von der Oberstimme entfernt erhalten werden, damit sich die Mittelstimmen auch in zerstreuter Harmonie frey genug bewegen können, ohne den Baß zu untersteigen.

§. 263.

Derjenige Ton, nach welchem in dem ungleichen oder vermischten Kontrapunkte eine Pause gesezt werden soll, darf gegen



gen keinen zur Harmonie gehörigen Ton dissoniren. Man darf daher in keiner Stimme den Gesang nach einer durchgehenden Note abbrechen, es sey denn, daß eine solche durchgehende, und die darauf folgende harmonische Note, nur durch eine solche kleine Pause getrennt werden, die blos in die Notenfiguren eingerückt worden ist, wie z. B. bey Fig. 21.
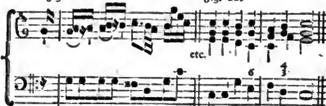
§. 264.

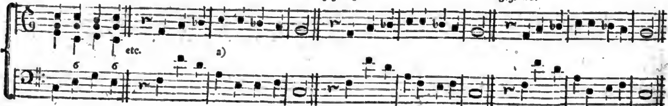
Es liegt in der Natur der Sache, daß in der ersten Abtheilung dieses Werkes alles, was in derselben von den einzelnen Theilen der Harmonie gelehrt worden ist, blos auf die Urbilder unserer beyden Tonarten, nemlich auf c dur und a moll, bezogen werden konnte, und daß es demnach dem Anfänger überlassen bleiben muß, die Anwendung davon auf die Versetzung dieser beyden Tonarten auf andere Grundtöne selbst zu machen. Hierzu zeigt sich nun besonders auch bey den Uebungen im Kontrapunkte dadurch die beste Gelegenheit, daß der Anfänger die zu bearbeitenden Choralmelodien bald in diese, bald in jene der gewöhnlichen Tonarten transponire, so daß er wenigstens in allen solchen Tonarten, deren Vorzeichnung sich bis zu vier Kreuzen oder Been erstreckt, eben die Gewandtheit im Gebrauche der Harmonie erlange, als in den beyden Grundtonarten c dur und a moll.

Hierbey muß der angehende Kontrapunktist aber auch vorzüglich darauf sehen, daß er die Wahl der Choralmelodien, die er bearbeiten will, so einrichte, daß er mit solchen Melodien, die in der harten und weichen Tonart gesezt sind, beständig abwechsele. denn die mehresten Anfänger ergriffen gemeiniglich lieber Melodien, die in der harten Tonart stehen. Unterläßt er diesen Wechsel, so erlangt er unvermerkt in einer Tonart mehr Fertigkeit, als in der andern, und es wird ihm, bey einer solchen fehlerhaften Uebung, in der Folge immer schwerer, in die Eigenheiten der vernachlässigten Tonart völlig einzugehen.

§. 265.

Eben derselbe Akkord, der sich in dem guten Takttheile des Satzes hören läßt, kann ohne Uebelstand in der unmittelbar darauf folgenden schwachen Taktzeit wiederholt werden, wie bey Fig. 22, oder man kann sich statt dieser Wiederholung einer Umkehrung dieses Akkordes bedienen, wie bey Fig. 23. In umgekehrter Ordnung hingegen, das heißt, wenn ein Akkord zuerst in der schwachen Taktzeit anschlägt, wiederholt man ihn, wenn es zu vermeiden ist, niemals gern in dem unmittelbar darauf folgenden Niederschlage des Taktes, wie z. B. bey a Fig. 24, wo die erste Umkehrung des Akkordes der Dominante in dem zweyten Viertel des Taktes anschlägt, und in dem dritten Viertel wiederholt wird. Durch eine solche Art der Wiederholung eben derselben Harmonie wird der Satz sehr matt; sie muß daher so, wie bey Fig. 25 oder 26, vermieden werden. Nur zu Anfange eines in der schwachen Taktzeit anhebenden Satzes läßt sich unser Ohr diese Art der Wiederholung





lung eben desselben Akkordes gefallen, wie z. B. bey den ersten zwey Viertelnoten des Satzes bey Fig. 24.

Zweytes Kapitel.

Von dem zweystimmigen Satze.

§. 266.

In jeder zweystimmigen Komposition wird entweder die Hauptstimme des Tonstückes von einer Grundstimme begleitet, oder es sind zwey verschiedene Melodien vereinigt, von welchen jede insbesondere den Charakter einer Hauptstimme behauptet, und die beyde, auch schon als zweystimmiger Satz, unter sich so viel Harmonie enthalten, daß sie weder einer Baßbegleitung bedürfen, noch durch das ganze Tonstück hindurch, ohne merklichen Zwang, eine gute Grundstimme zulassen.

Diese Verschiedenheit eines zweystimmigen Satzes kann auch Statt finden, wenn die Choralmelodie zum Gegenstande der kontrapunktischen Uebungen angenommen wird.

Weil eine solche Choralmelodie, als ein schon vollendetes melodisches Ganzes, in Hinsicht auf ihre Tonfolgen keine Abänderung gestattet, so pflegt man sie im Kontrapunkte mit dem Kunstworte fester Gesang (Cantus firmus) zu bezeichnen, um sie von den dazu gesezten Stimmen, welche willkührlich gesezt werden, zu unterscheiden.

§. 267.

In der zu einem festen Gesange zu setzenden Stimme soll sich entweder zu jedem Tone des festen Gesanges nur ein einziger Ton hören lassen, das heißt, beyde Stimmen sollen zusammen in Hauptnoten des Taktes, und also in Tönen von gleicher Dauer fortschreiten, so daß dabey die Choralmusik rein erhalten wird; oder es soll dabey eine Vermischung der Choral- und Figuralmusik Statt finden. Im ersten Falle nennet man den Satz einen gleichen Kontrapunkt. In dem zweyten Falle hingegen werden in der zu setzenden Stimme die Hauptnoten des Taktes in Noten von geringerem Werthe zergliedert, und zwar entweder so, daß zu jeder Hauptnote des festen Gesanges zwey, drey, vier oder mehr Noten von gleichem Werthe gesezt werden, oder so, daß man Noten von verschiedenem Werthe unter einander vermischt. Jene Setzart pflegt man den ungleichen, diese aber, den vermischten Kontrapunkt zu nennen.

Ob sich nun gleich diese beyden lezten Gattungen des Kontrapunktes auf den gleichen Kontrapunkt gründen, das heißt, ob sich gleich die harmonischen Nebennoten und die durchgehenden und Wechselnoten, aus derem Gebrauche diese beyden Gattungen des Kontrapunktes hervorgehen, auf die im gleichen Kontrapunkte enthaltenen Hauptnoten beziehen müssen, so ist es dennoch höchst nöthig, daß sich der angehende Kontrapunktist in diesen beyden Gattungen des Satzes besonders übe, damit er die verschiedenen Wendungen und Biegungen in seine Gewalt bekomme, die eine in diesen Gattungen des Kontrapunktes zu setzende Stimme erhalten muß, wenn sie einen guten und gefälligen Fortgang bekommen, oder den ihr zugetheilten besondern Charakter getreu bleiben soll.

Erster Abschnitt.

Vom gleichen Kontrapunkte mit zwey Stimmen.

§. 268.

Ein angenommener fester Gesang wird in dem gleichen Kontrapunkte entweder mit einer Grundstimme, oder mit einer Hauptstimme begleitet. Weil aber der angehende Kontrapunktist zu einem solchen Gesange eine Grundstimme leichter, als eine Hauptstimme, setzen lernt, so beschäftigen wir uns nicht allein hier, sondern auch bey den übrigen Gattungen des Kontrapunktes zuerst mit der Verfertigung einer Grundstimme, und ich setze dabey voraus, daß der Anfänger darin hinlängliche Fertigkeit erlangt habe, bevor er zu der Verfertigung einer Hauptstimme übergehet.

Erster

Erster Absatz.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Grundstimme im gleichen Kontrapunkte.

§. 269.

Wie die Grundstimme bey dem Anfange eines festen Gesanges, und bey den Ruhepunkten des Geistes, die in demselben enthalten sind, eingerichtet werden müsse, ist schon in dem vorhergehenden Kapitel gezeigt worden. Es fragt sich aber, auf welche Art erhält man zu dem Verfolge der Töne des festen Gesanges eine den Beziehungen der Töne und den Grundsätzen der Harmonie angemessene Grundstimme?

Die Beantwortung dieser Frage gehet aus der Art und Weise hervor, wie in der ersten Abtheilung die Töne, Tonarten und Akkorde entwickelt worden sind. Es ist nemlich in dem 22sten §. gezeigt worden, daß, wenn die große Terz und reine Quinte eines Grundtones intonirt werden, die Natur den Grundton zu diesen beyden Intervallen von selbst in der Luft erzeuge. Daher bildet z. B. in der Tonart c dur, die Natur zu den intonirten Tönen e und g den Grundton c, zu den Tönen h und d den Grundton g, und zu a und c den Grundton f. Weil nun diese drey Grundtöne nebst denjenigen Tönen, wodurch die Erzeugung derselben in der Luft veranlaßt wird, die drey wesentlichen Dreyklänge der harten Tonart ausmachen, so folgt von selbst, daß man, um die erste Anlage zu einer Grundstimme zu erhalten, nur nöthig habe, zu jedem Tone des festen Gesanges den Grundton desjenigen wesentlichen Dreyklanges der Tonart zu setzen, in welchem der Ton des festen Gesanges enthalten ist. In der weichen Tonart hat es in Hinsicht auf die Anwendung der drey wesentlichen Dreyklänge derselben zur ersten Grundlage eines Basses die nemliche Beschaffenheit, wie in der harten.

Weil aber

1) in jeder Tonart sowohl die Tonika als auch die Dominante derselben in zwey verschiedenen wesentlichen Dreyklängen enthalten ist, das heißt, weil z. B. in c dur der Ton c theils als die Oktave des Grundtones des Dreyklanges c e g, theils als Quinte des Dreyklanges f a c, und der Ton g, theils als Quinte des Dreyklanges c e g, theils auch als Oktave des Dreyklanges g h d, betrachtet werden kann, so wählt man in der Grundstimme zu diesen in dem Verfolge der Melodie vorkommenden Tönen, denjenigen Grundton, welchen theils die Abwechslung der Töne, theils und insbesondere aber auch der Inhalt des 257sten und 265sten §phs verlangt.

Weil aber auch

2) jede Tonart hauptsächlich durch die Lage ihrer halben Töne charakterisirt wird, und weil im Satze oft der Fall vorkommt, daß diese halben Töne sich dergestalt begegnen, daß sie auf eine bestimmte Art fortschreiten müssen, wenn die Tonart ihrem Charakter gemäß behandelt werden soll, so bedarf man, sobald dieser Fall eintritt, noch eines vermittelnden Akkordes, wodurch die wesentlichen Dreyklänge der Tonart in die genaueste Verbindung gebracht werden.

Es ist von diesem Falle schon in dem 157sten §. weitläuftiger gehandelt, und gezeigt worden, daß dieser vermittelnde Akkord kein anderer, als der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone der Tonart sey, der in dem vierstimmigen Satze die Sexte zu sich nimmt, und also den Septimenakkord der Dominante als seinen Stammakkord anerkennt.

Sobald daher (bey der Verfertigung einer Grundstimme in dem zweystimmigen Satze) in dem Verfolge des festen Gesanges die vierte Tonstufe der Tonart vorkommt, und eine Stufe abwärts in die Mediante der Tonart tritt, das heißt, wenn z. B. in der harten Tonart c der Ton f herunter in den Ton e tritt, so pflegt man wegen der in dem 157sten §. angezeigten Ursachen, den Ton f nicht als die Oktave des Grundtones des Dreyklanges f a c, sondern als die verminderte Quinte des verminderten Dreyklangs h d f, zu betrachten, und demnach zu dieser vierten Stufe im Basse den unterhalben Ton der Tonart, als den Grundton des verminderten Dreyklanges, zu setzen. *)

§. 270.

*) Weil dieser verminderte Dreyklang jederzeit in dem vierstimmigen Satze die Sexte zu sich nimmt, und als die erste Umkehrung des Dominantenakkordes erscheint.

§. 270.

Nunmehr steht dem angehenden Kontrapunktisten nichts mehr im Wege, die

Erste Uebung

in dem zweystimmigen Satze zu beginnen, die sich dadurch unterscheidet, daß zu einem festen Gesange nach Anleitung des vorhergehenden §phs eine solche Grundstimme gesezt wird, die blos aus den Grundtönen der drey wesentlichen Dreyklänge der Tonart bestehet, mit welchen hin und wieder der verminderte Dreyklang auf dem unterhalben Tone (oder eigentlich der Quintsextenakkord,) vermischt wird. Beyspiele dieser ganz einfachen Satzart findet man bey Fig. 1, 2, 3 und 4.

scheint, so verstehet es sich von selbst, daß zu dieser eine Stufe abwärts tretenden vierten Tonstufe der Melodie auch der Grundton des Dominantenakkordes gesezt, und also der Quintsextenakkord in seinen Stammakkord verwandelt werden kann. Weil aber, wenn die Modulation in die Tonart der Dominante oder der Untermediante übergehet, bey dem Gebrauche des Quintsextenakkordes der unterhalbe Ton der neuen Tonart in die Grundstimme zu stehen kommt, und sich dadurch der Wechsel der Tonarten im zweystimmigen Satze deutlicher ausspricht, als bey dem Gebrauche des Dominantenakkordes, wie z. B. in den Sätzen bey Fig. 2 und 3, die in dem folgenden §. vorkommen; so lasse ich deswegen den angehenden Kontrapunktisten in den ersten Uebungen statt des Dominantenakkordes lieber den Quintsextenakkord setzen.

Ueber das Beyspiel bey Fig. 1 ist weiter nichts zu bemerken, als daß bey a und b, nach Anleitung des vorhergehenden §phs der Grundton des Quintsextenakkordes gesezt worden ist. Bey a Fig. 2 wendet sich die Modulation nach der Tonart der Dominante hin; weil nun dabey in dem festen Gesange die um eine Stufe abwärts steigende vierte Tonstufe dieser verwandten Tonart enthalten ist, so wird der Uebergang in dieselbe (nach §. 246) vermittelst ihres unterhalben Tones gemacht. Die nemliche Bewandtniß hat es auch mit dem Uebergange in die weiche Tonart bey a Fig. 3.

Bey Fig. 4 hingegen gehet die Modulation in dem fünften Takte in die Tonart der Dominante über, ohne daß dabey in der Melodie die abwärts steigende vierte Tonstufe dieser Tonart vorhanden ist. Daher muß in der Satzart, welche wir vor uns haben, in diesem Falle der Uebergang in die Tonart der Dominante blos vermittelst des Grundtons desjenigen wesentlichen Dreyklanges derselben gemacht werden, welcher ihren charakteristischen Ton enthält, nemlich vermittelst des Dreyklanges d fis a; und eben daher konnte auch der in dem fünf-

Fig. 1.
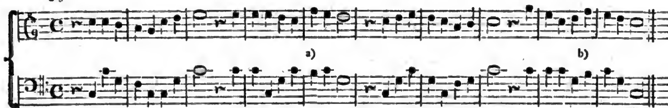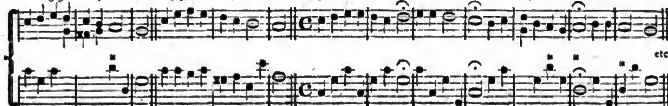


Fig. 2. a) Fig. 3. a) Fig. 4. b)



fünften Takte des festen Gesanges enthaltene Ton a nicht mehr als die Terz des Dreyklanges f a c betrachtet, sondern er müßte als die Quinte des Dreyklanges d fis a behandelt, und ihm also der Grundton d untergelegt werden. In diesem Falle ist nun der charakteristische Ton der Tonart, in welche die Modulation übergehet, in den beyden Stimmen des zweystimmigen Satzes nicht vorhanden, sondern er ist, wie man bey b Fig. 4 siehet, blos in dem zum Grunde gelegten Akkorde enthalten.
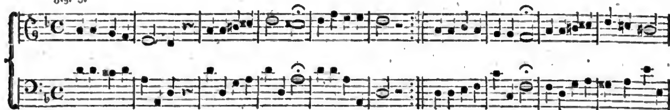
Es verstehet sich übrigens von selbst, daß nach dem Eintritte in eine andere Tonart die Töne der Melodie auch als Töne der drey wesentlichen Dreyklänge dieser neuen Tonart betrachtet werden müssen, und daß demnach das in dem vorhergehenden §. angezeigte Verfahren, bey der Verfertigung der Grundstimme, auf die neue Tonart angewendet werden muß.
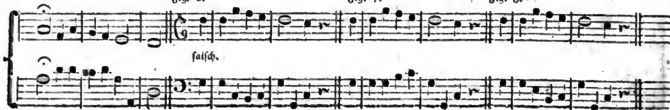
Bey Fig. 5 siehet man, daß es in der weichen Tonart mit der Verfertigung einer solchen Grundstimme eben die Beschaffenheit habe, wie in der harten.

Erste Anmerk. Es kommen bey dieser noch ganz einfachen Art eine Grundstimme zu setzen hin und wieder einzelne Fälle vor, bey welchen der fehlerhafte Fortschritt zweyer vollkommenen Konsonanzen nicht wohl anders vermieden werden kann, als daß man einen Ton der Grundstimme abändert. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. der Satz bey Fig. 6, in welchem der in der Oberstimme enthaltene Ton g, schon dem Wechsel der Akkorde zu Folge, den Grundton c verlangt, wodurch aber zwey Quinten zum Vorscheine kommen. Man könnte zwar diesen Quinten dadurch ausweichen, daß man den Ton g ebenfalls aus dem Dreyklange g h d herleitete, wie bey Fig. 7; allein dadurch würde der harmonische Uebelstand entstehen, von welchem in dem 216ten §. gehandelt worden ist, und dem man nebst den Fehler der beyden Quinten dadurch entgehen kann, wenn man statt des Grundtones eines Dreyklanges, die Terz desselben sezt, und sich also eines Sextenakkordes bedienet, wie bey Fig. 8.

Zweyte Anmerk. Wenn bey der angezeigten Art eine Grundstimme zu setzen, statt des hin und wieder gebrauchten verminderten Dreyklanges der Dominantenakkord (als der eigentliche Grundstammakkord des verminderten Dreyklanges) gesezt wird, so bestehet eine solche Grundstimme blos aus der Tonika und aus der Ober- und Unterdominante der Tonart, und also aus denjenigen

Fig. 5.





nigen Tönen derselben, die unter sich die allernächste Beziehung haben, und die zugleich, als Grundtöne der drey wesentlichen Dreyklänge der Tonart, den noch übrigen Tönen derselben (nach §. 23.) ihre nähern Beziehungen auf den Grundton mittheilen. Man ist daher gewohnt, eine solche Grundstimme mit dem Kunstworte Grundbaß zu bezeichnen, um dadurch anzuzeigen, daß ein solcher Baß blos diejenigen Töne enthalte, und diejenigen Akkorde in sich vereinige, die den genauesten Zusammenhang der Harmonie begründen.

§. 271.

Die sehr einfache, und daher zum praktischen Gebrauche noch zu unvollkommene Grundstimme, mit welcher wir uns in der ersten Uebung beschäftig haben, erhält einen Theil ihrer nöthigen Mannigfaltigkeit durch den Gebrauch der Umkehrungen der in derselben zum Grunde gelegten Akkorde. Daher bestehet unsere

Zweyte Uebung

in dem gleichen Kontrapunkte darin, daß man in dem Verfolge des Satzes, statt dieses oder jenes wesentlichen Dreyklanges, den davon abstammenden Sexten- oder Quartsextenakkord sezt, und sich zugleich statt des verminderten Dreyklanges der Umkehrungen dieses Akkordes bedient.

Der Gebrauch der Sextenakkorde ist dabey keiner Einschränkung unterworfen, wohl aber der Gebrauch des Quartsextenakkordes, der nur auf die in dem 136sten §. angezeigten Arten angewendet werden kann. Der angehende Kontrapunktist muß daher den Inhalt des so eben angezeigten Sphs wieder ins Gedächtniß zurück rufen.

In Hinsicht auf den Gebrauch der Umkehrungen des verminderten Dreyklanges oder des Dominantenakkordes ist zu bemerken;

1) daß die in dem festen Gesange vorkommende, und stufenweis abwärts steigende vierte Tonstufe der Tonart, nicht allein mit dem unterhalben Tone, das ist, mit dem Grundtone des verminderten Dreyklanges, sondern auch mit dem Grundtone des Dominantenakkordes, begleitet werden kann, wie bey Fig 9 und 10;

2) daß man, wenn in dem festen Gesange der unterhalbe Ton hinauf in die Tonika tritt, in der Grundstimme die abwärts steigende vierte Tonstufe setzen, und demnach dem unterhalben Tone den Grundton des Sekundenakkordes, der von dem Dominantenakkorde abstammt, unterlegen kann, wie bey Fig. 11. Dieser Sekundenakkord kann auch Statt finden, wenn in der Melodie die Dominante hinauf in die Tonika springt, wie bey Fig. 12. Endlich kann auch

3) zu dem in der Oberstimme hinauf in die Tonika tretenden unterhalben Tone im Basse die zweyte Tonstufe, als Grundton des von dem verminderten Dreyklange abstammenden Sextenakkordes, oder auch als Grundton des Terzquartenakkordes, der aus der zweyten Umkehrung des Dominantenakkordes hervorgehet, gesezt werden, wie bey Fig. 13.

Bey-

Fig. 9. Fig. 10.

Fig. 11. oder Fig. 12. Fig. 13.

Beyspiele dieser Setzart findet man bey Fig. 14 und 15.

§. 272.

Noch mehr Mannigfaltigkeit erhält die Grundstimme in Hinsicht auf den Wechsel der Töne, und die Harmonie in Hinsicht auf den Wechsel der Akkorde, dadurch, wenn man die wesentlichen Dreyklänge und ihre Umkehrungen vermittelst der zufälligen Dreyklänge, oder vermittelst der Umkehrungen derselben, an einander reihet. Unsere

Dritte Uebung

bestehet demnach darin, daß wir uns in dem Verfolge des Satzes zwischen den wesentlichen Akkorden der Tonart auch der zufälligen Akkorde derselben bedienen. Aus den Beyspielen dieser Setzart, die man bey Fig. 16 und 17, und in der weichen Ton-

Fig. 14.
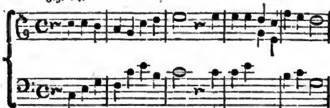


Fig. 15.



Fig. 16.
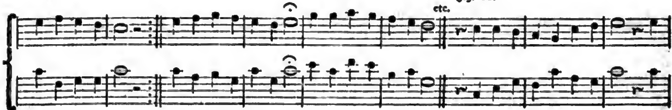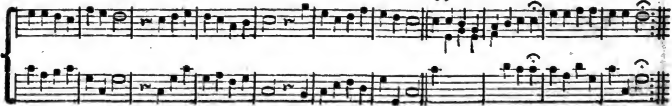


Fig. 17.



Tonart, bey Fig. 18 und 19, findet, siehet man, wie bald dieser, bald jener Ton, im Laufe der Melodie als die Terz oder Quinte eines zufälligen Dreyklanges, oder eines davon abstammenden Sextenakkordes, behandelt worden ist.

§. 273.

Wenn nächst dem Dominantenakkorde und dessen Umkehrungen auch andere dissonirende Akkorde in den Satz verwebt werden, so gewinnt dadurch die Harmonie nicht allein an Mannigfaltigkeit ihres Stoffes und ihrer Wendungen, sondern auch die Grundstimme an Mannigfaltigkeit ihres Tonwechsels. Unsere

Vierte Uebung

muß demnach darin bestehen, daß wir die dissonirenden Akkorde aufsuchen lernen, wozu die Tonfolgen eines angenommenen festen Gesanges Gelegenheit geben.

Diese dissonirenden Akkorde sind entweder solche, die in der ungebundenen Schreibart frey eintreten können, oder es sind solche, deren Dissonanz verbreitet werden muß.

Unter die erste Klasse gehören,

1) der Dominantenakkord mit seinen Umkehrungen. Zu dem Gebrauche dieser Akkorde in dem zweystimmigen Satze, ist schon die Anleitung in dem 271sten §. bey Gelegenheit der zweyten Uebung gegeben worden;

2) der Akkord der kleinen Septime mit der kleinen Terz und verminderten Quinte. Zu dem unvorbereiteten Anschlage der Septime dieses Akkordes findet sich in dem Verfolge eines zweystimmigen Satzes nur selten Gelegenheit, weil der Septime desselben gemeiniglich in der Oberstimme die neben ihr liegende tiefere Tonstufe vorhergehen muß, wie bey Fig. 20, wenn der Akkord eine gute Wirkung thun soll. Oefterer wird er frey anschlagend zur Ankündigung der Halbkadenz gebraucht. In diesem Falle muß die Melodie die Cäsur der Halbkadenz nicht allein mit der Quinte des Dreyklanges der Dominante, das ist, mit der zweyten Tonstufe der Tonart machen, sondern es muß derselben auch die dritte Tonstufe (als Septime dieses Akkordes) vorhergehen, wie bey Fig. 21;

3) der
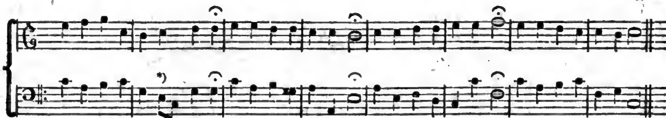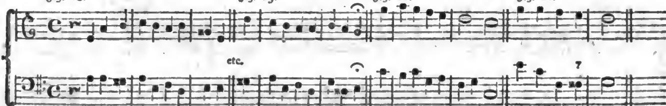


Fig. 18. Fig. 19. Fig. 20. Fig. 21.
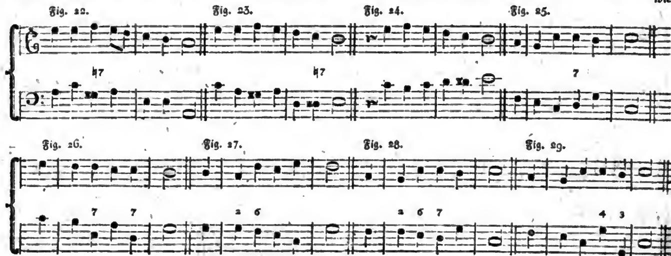


*) Der nachschlagende Ton c ist hier blos deswegen eingeschaltet worden, um die verdeckten Quinten zu verbessern.

3) der Akkord der verminderten Septime, der aber nur der weichen Tonart eigen ist. Mitten im Verfolge eines Satzes kann in der weichen Tonart diese verminderte Septime angewendet werden, wenn in der Melodie die kleine sechste Tonstufe abwärts in die Dominante tritt, wie bey Fig. 22. Sehr oft wird dieser Akkord aber auch zur Ankündigung der Halbkadenz der weichen Tonart gebraucht, und zwar sowohl, wenn der Satz schon in der weichen Tonart modulirt, wie bey Fig. 23, als auch in dem Falle, wenn die Modulation durch diesen Akkord erst in die weiche Tonart übergehet, wie bey Fig. 24.

In die Klasse derjenigen Dissonanzen, die vorbereitet werden müssen, gehören theils diejenigen Septimen, in deren Akkorde keine verminderte Quinte enthalten ist, theils die None und Undecime.

Soll in dem zweystimmigen Satze eine solche Septime, die nicht frey anschlagen kann, gebraucht werden, so folgt von selbst, daß derjenige Ton der Melodie, der eine solche Septime vorstellen soll, nicht allein zu seiner Vorbereitung schon in dem vorhergehenden Takttheile anschlagen, sondern auch nach seiner Wiederholung in dem darauf folgenden Takttheile eine Stufe abwärts treten müsse, damit die Septime aufgelöset werden kann. Uebrigens macht es in dieser Art des Satzes keinen Unterschied aus, ob eine solche Septime in dem guten Takttheile, wie bey Fig. 25, oder in dem schwachen Takttheile, wie bey Fig. 26, gebraucht wird. Sobald demnach in dem festen Gesange ein Ton, der zweymal nach einander angeschlagen hat, eine Stufe abwärts steigt, sobald kann der wiederholte Ton, auch als eine Septime aufgeführet werden, wie man bey Fig. 25 und 26 siehet. Von der ersten und zweyten Umkehrung eines solchen Septimenakkordes kann, aus sehr begreiflichen Ursachen, in dem zweystimmigen Satze kein solcher Gebrauch gemacht werden, daß dabey die Dissonanz des Akkordes in der Oberstimme förmlich zum Vorscheine kommt; zu der dritten Umkehrung desselben aber findet sich auch in dem zweystimmigen Satze Gelegenheit, weil dabey die Dissonanz in den Baß zu stehen kommt, wie in dem Satze bey Fig. 27.

Daß übrigens einer verbreiteten Septime, wie z. B. bey Fig. 28, auch die Undecime, wie bey Fig. 29, oder die None, wie



wie bey Fig. 30, substituirt werden kann, ist uns schon aus dem Inhalte der ersten Abtheilung bekannt.

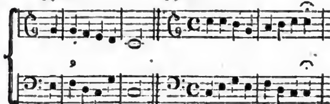
Zum Beyspiele dieser mit Dissonanzen vermischten Setzart mag uns der bey Fig. 31 befindliche Choral dienen, dessen Melodie schon bey Fig. 17 als ein Beyspiel des Gebrauches der zufälligen Dreyklänge gegeben worden ist.
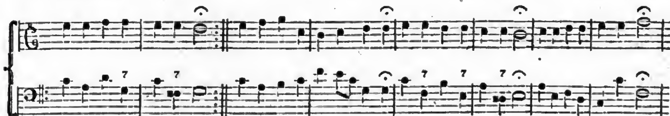
Anmerk. Aus diesem Gebrauche der Dissonanzen muß auch diejenige Form der Kadenz hergeleitet werden, bey welcher die in der Melodie enthaltene, und der Cäsur vorhergehende zweyte Tonstufe, wenn sie zwey Takttheile einnimmt, mit dem Sextquinten- oder Quintquartenakkorde begleitet wird, wie bey Fig. 32 und 33. Wenn der Satz dreystimmig ist, wie bey Fig. 34, zeigt es sich deutlich, daß die in der Mittelstimme enthaltene Tonika, wenn sie in dem folgenden guten Takttheile liegen bleibt, und den Eintritt des unterhalben Tones aufhält, die Veranlassung zu einem dissonirenden Akkorde giebt. Wird bey dieser Aufhaltung in der Grundstimme gleich die Dominante angeschlagen, wie bey Fig. 35, so kommt der Quartquintenakkord zum Vorscheine, schlägt aber vor der Dominante zuerst die vierte Tonstufe an, wie bey Fig. 34, so macht die Vorhaltung, mit diesem Grundtone verbunden, den Quintsextenakkord aus, dessen Quinte auf der nachfolgenden Dominante auflöset.
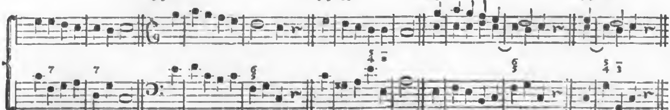
§. 274.

Wenn man nun endlich auch, bey der Vereinigung der vorhergehenden Satzarten, der Folge verschiedener Töne des festen Gesanges, vermittelst der dazu zu setzenden Stimme, das Ansehen der Tonfolgen einer verwandten Tonart giebt, das heißt, wenn man sich im Satze auch zufälliger Ausweichungen bedienet, so bekommt die Harmonie einen neuen Zuwachs an mannigfaltigen Wendungen, und die Grundstimme erhält dadurch ebenfalls einen Zuwachs an Mannigfaltigkeit ihres Tonwechsels. Unsere

Fünf-







Fünfte Uebung unterscheidet sich daher von den vorhergehenden durch den Gebrauch zufälliger Ausweichungen.

Weil schon in dem 248sten §. gezeigt worden ist, auf welche Art die Veranlassung zu solchen zufälligen Ausweichungen in dem festen Gesange zu finden ist, so bleibt hier weiter nichts übrig, als durch einige Beyspiele zu zeigen, wie man sich dieser Ausweichungen in den verschiedenen Sätzen des Chorals bedienet. Man findet einige solcher Sätze bey Fig. 36 und 37. Uebrigens gehen aus diesem Gebrauche der zufälligen Ausweichungen und aus der Vorausnahme einer durchgehenden Note solche chromatische Sätze, wie bey Fig. 38 und 39, hervor.

Erste Anmerk. Weil es dem Kontrapunktisten bey der Vermischung der angezeigten verschiedenen Setzarten nicht an hinlänglichem Tonwechsel der Grundstimme mangelt, so pflegt man in einer zweystimmigen Komposition die Oktave, als ein zu leeres Intervall, in dem guten Taktheile (ausgenommen bey der Kadenz und bey dem Anfange eines Satzes) zu vermeiden, und sich derselben nur in der schwachen Zeit des Taktes zu bedienen. Diese in der schwachen Taktzeit vorkommende Oktave ist zuweilen die verdoppelte Terz eines Dreyklanges. Ist es die verdoppelte Terz eines harten Dreyklanges, so pflegt man sich derselben jedoch nur in den beyden Fällen zu bedienen, wenn sie entweder in dem vorhergehenden guten Taktheile schon als eine förmliche Terz angeschlagen worden ist, wie bey Fig. 40; oder wenn die beyden Stimmen stufenweis in der Gegenbewegung fortgehen, wie bey Fig. 41.

Zweyte Anmerk. Aus der Anwendung und Vermischung der in den vorgeschriebenen Uebungen enthaltenen, und in denselben von einander abgesondert dargestellten Mitteln, hinlänglichen Stoff zu einem mannigfaltigen Tonwechsel der Grundstimme, so wie auch überhaupt, zu einem mannigfaltigen Verweben der einzelnen

Fig. 36.
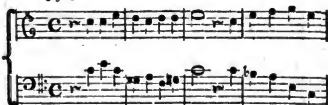


Fig. 37.

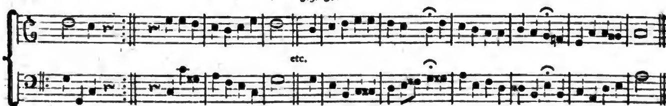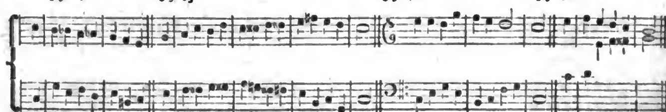


Fig. 38. Fig. 39. Fig. 40. Fig. 41.



zelnen Akkorde, zu erhalten, gehen (wenn man zugleich die Verschiedenheiten der Auflösungen einer Dissonanz, und dasjenige, was über den Gebrauch des Orgelpunktes bemerkt worden ist, damit in Verbindung bringt,) alle Verschiedenheiten hervor, welche die zu einem festen Gesange zu setzende Grundstimme enthalten kann.

Weil man bey dem Studium des Kontrapunktes auch vorzüglich darauf sehen muß, daß man nach und nach alle verschiedenen Folgen von Akkorden oder alle verschiedenen Wendungen der Harmonie kennen lerne, die zu einem und eben demselben festen Gesange ohne Zwang gesezt werden können, damit man in Zukunft als Tonsetzer im Stande sey, jedem Gesange ohne Schwierigkeit die seinem Charakter und Zwecke angemessenste Harmonie unterzulegen; so ist es für den angehenden Kontrapunktisten sehr vortheilhaft, wenn er zu den festen Gesängen, die er zum Gegenstande seiner Uebungen wählt, mehrere verschiedene Grundstimmen zu setzen sucht, damit ihn die Verschiedenheiten der Bässe nöthigen, die in den vorhergehenden Uebungen enthaltenen einzelnen Mittel, Mannigfaltigkeit der Harmonie, und der Töne der Grundstimme, zu erhalten, auf verschiedene Arten anzuwenden und zu vermischen. Weil aber diese Uebung, zu dem festen Gesange mehrere Bässe zu setzen, auch noch in dem gleichen Kontrapunkte mit vier Stimmen fortgesezt werden muß, und weil in dem vierstimmigen Satze das Daseyn der Mittelstimmen noch mehr Gelegenheit zu mannigfaltigen harmonischen Wendungen giebt, die bey einem und eben demselben festen Gesange in Anwendung gebracht werden können, so verspare ich, um Wiederholungen zu vermeiden, die darüber nöthigen Beyspiele bis zum vierstimmigen Satze.

Wenn nun der angehende Kontrapunktist (nachdem er sich die in den vorhergehenden Uebungen enthaltenen verschiedenen Setzarten bekannt gemacht hat,) darauf ausgehet, zu einem festen Gesange mehrere Grundstimmen zu setzen, so darf er sich dabey nicht vorstellen, als sey es nothwendig, daß sich der zweyte oder dritte zu setzende Baß Schritt vor Schritt von dem vorhergehenden unterscheiden müsse. Es ist hierbey schon hinreichend, wenn sich die neue Grundstimme nur in jedem besondern Satze der Choralmelodie durch einige Verschiedenheiten auszeichnet.

Zweyter Absatz.
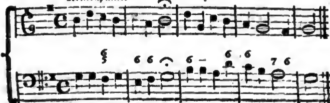
Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Oberstimme im gleichen Kontrapunkte.

§. 275.

Bey dieser Uebung soll der feste Gesang als die gegebene tiefere Stimme betrachtet, und zu demselben noch eine höhere Hauptstimme gesezt werden, so, daß sich im gleichen Kontrapunkte zu dem festen Gesange eine andere höher gesezte Choralmelodie hören läßt.

Es verstehet sich bey dieser Uebung von selbst, daß man jeden einzelnen Ton des festen Gesanges als Grundton eines Akkordes (es sey nun als Grundton eines wesentlichen oder zufälligen Dreyklanges oder einer Umkehrung desselben, oder es sey als Grundton einer frey eintretenden, oder einer vorbereiteten Dissonanz,) betrachten, und die zu setzende Oberstimme aus dem Inhalte der Töne einer solchen Folge von Akkorden bilden oder abziehen müsse. So ist z. B. bey Fig. 1, wo der feste Gesang in der Grundstimme enthalten ist, im ersten Takte die wiederholte Tonika des festen Gesanges als Grundton des Dreyklanges der Tonart betrachtet, und dazu in der Oberstimme zuerst die Terz und hernach die Quinte dieses Dreyklanges gesezt worden. Die dritte Note fis, die hinauf in die Tonika tritt, konnte in diesem Falle als Grundton des verminderten Dreyklanges oder des Quintsextenakkordes angenommen werden, und gab also Gelegenheit, in der Oberstimme dazu die verminderte Quinte zu setzen, die sich auf der Tonika auflöset. In dem zweyten Takte sind die beyden im festen Gesange enthaltenen Töne e fis, als Grundtöne der beyden Sextenakkorde c g c und fis a d angenommen, und man findet in der Oberstimme aus dem ersten dieser Akkorde die Sexte, aus dem zweyten aber die Terz, gebrauchte.

Auf ähnliche Weise ist in dem dritten Takte der Ton a als Grundton des zufälligen Dreyklanges a c e, der Ton d aber als Grundton des Sextenakkordes d fis h, der von dem zufälli-



fälligen Dreyklange h d fis abstammt, betrachtet, und aus jenem Akkorde die Terz, aus diesem aber die Sexte, in die Oberstimme gesezt worden. Weil nun der feste Gesang mit derjenigen Diskantklausel schließt, bey welcher die zweyte Stufe herunter in die Tonika tritt, so bleibt für den Schluß der Oberstimme diejenige Diskantklausel übrig, bey welcher der unterhalbe Ton hinauf in die Tonika steigt. Bey der Anwendung dieser Diskantklausel in der Oberstimme, gab die zum Tone h gesezte Sexte g zugleich Gelegenheit, sie bey dem Herabtritte der Grundstimme in den Ton a, als Septime liegen zu lassen, weil sie auf dem verlängerten Tone a wieder aufgelößet werden konnte.

§. 276.

Weil der angehende Kontrapunktist den Siz der Akkorde in der ersten Abtheilung hat kennen gelernt, und es ihm also keine besondere Schwierigkeit verursachen kann, sich zu jedem einzelnen Tone des in die Grundstimme gesezten festen Gesanges einen dem Verfolg der Töne angemessenen Akkord vorzustellen, und weil noch überdies die in dem vorhergehenden Absaze gezeigte Art, wie man zu dem Gebrauche der frey eintretenden und vorbereiteten Dissonanzen Gelegenheit findet, auch leicht auf die vor uns habende Sezart angewendet werden kann, so wird ohne Zweifel dasjenige, was in dem vorhergehenden §ph über die Entstehungsart der Oberstimme bey Fig. 1 bemerkt worden ist, hinreichend seyn, den angehenden Kontrapunktisten mit der mechanischen Einrichtung dieser Sezart bekannt zu machen.

Anmerk. So nothwendig es auch ist, daß sich der angehende Kontrapunktist, bey den ersten Uebungen in dieser Gattung des Kontrapunktes, an diese mechanische Einrichtung des Sazes halten muß, um zu einem festen Gesange eine Oberstimme hervor zu bringen, eben so nothwendig ist es, daß hierbey noch eine gewisse Wirkung des Geistes Statt finden muß, wenn eine solche zu sezende Oberstimme nicht wie blos zusammengewürfelt klingen, sondern sich als eine sangbare und fließende Hauptstimme behaupten soll. Diese hierzu nöthige Thätigkeit des Geistes bestehet in einem gewissen Spiele der Phantasie, welches sich aber besser empfinden, als beschrieben läßt. Ich würde daher diesen Gegenstand lieber mit Stillschweigen übergangen haben, wenn er für den angehenden Tonsezer nicht von der größten Wichtigkeit wäre.

Ich verstehe hier unter derjenigen Thätigkeit des Geistes, die ich ein Spiel der Phantasie genannt habe, eine sich nach und nach durch Uebung entwickelnde Fertigkeit, die mechanische Behandlung des Sazes auf eine solche Art zu verrichten, daß man sich dabey der Anwendung der mechanischen Hülfsmittel nicht mehr bewußt ist, und wobey die Vorstellungskraft die Folge der Töne blos in Hinsicht auf Melodie, und also ohne alle Rücksicht auf Harmonie, zu wählen scheint.
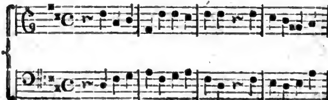
Wenn sich der angehende Tonsezer in derjenigen Art des Kontrapunktes fleißig übt, in welcher zur Melodie eine Grundstimme gesezt wird, so prägen sich seinem Geiste die einzelnen harmonischen Tonverbindungen nach und nach dergestalt ein, daß er endlich ganz unvermerkt die Fertigkeit erlangt, sich zu einer Melodie sogleich den Baß hinzu zu denken, oder ihn sogleich zu derjenigen Melodie zu spielen, die sich in seiner Vorstellungskraft entwickelt, ohne daß er dabey nöthig hat, sich der mechanischen Hülfsmittel mit Bewußtseyn zu erinnern, wodurch diese Fertigkeit erlangt worden ist. Auf eine ähnliche Art prägen sich auch bey fortgesezter Uebung nach und nach diejenigen einzelnen Verbindungsarten der Töne ein, bey welchen zu einer Grundstimme eine Oberstimme gesezt wird, so daß bey der in dieser Sezart erlangten Fertigkeit die Phantasie gleichsam Spielraum bekommt, eine melodische Folge der Töne aus den Tönen der Grundstimme abzuziehen, und uns dieselbe, schon in eine gute und fließende Form gebracht, darzubieten.

Diese Thätigkeit des Geistes, oder diese Wirksamkeit des Talents, ist es, was ich oben ein Spiel der Phantasie nannte; und ein solches Spiel der Phantasie muß den Tonsezer bey allen seinen Beschäftigungsarten auf jedem Schritte begleiten, wenn seine Arbeit mehr, als eine todte Vereinigung und Zusammenstellung der Töne, enthalten soll.

§. 277.

Beyspiele der Sezart, in welcher zu dem festen Gesange eine Oberstimme gesezt wird, findet man bey Fig. 2, 3, 4 und
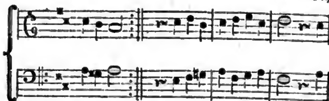
Fig. 2.
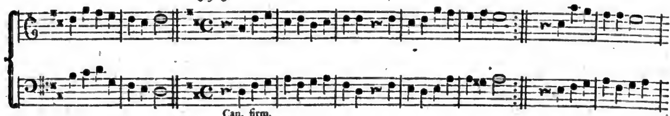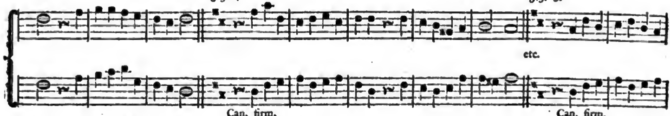


Cantus firmus.
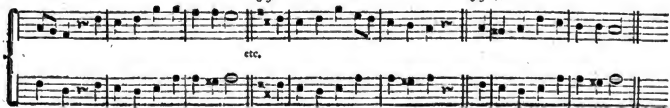
und 5. Der erste Theil der Choralmelodie, welche in diesen Beyspielen als fester Gesang in der Grundstimme enthalten ist, schließt mit einer Kadenz in der Tonart der Dominante. Der Eintritt in diese Tonart könnte bey Fig. 2 zwar auch erst bey der Kadenz erfolgen, wie bey Fig. 6; weil aber der Ton e, der im festen Gesange im vierten Takte enthalten ist, Gelegenheit giebt, den charakteristischen Ton der neuen Tonart in der Oberstimme hören zu lassen, so ist dieser Ton e zum Eintritte in die Tonart der Dominante benuzt worden. Aus eben dieser Ursache kann der Uebergang in diese Tonart auch schon bey dem ersten Viertel des vierten Taktes vor sich gehen, wie bey Fig. 7.

Bey









Bey Fig. 4 ist in der Oberstimme die Form der Kadenz verlängert, oder in einen solchen Tonschluß verwandelt worden, bey welchem die dem Schlußfalle vorhergehende Note zwey Takttheile einnimmt. In Hinsicht auf die Beschaffenheit des Textes würde zwar diese Note in zwey Viertelnoten zerfället werden müssen, wie bey Fig. 7, damit es der Oberstimme nicht an zulänglichen Tönen für die Anzahl der Silben mangele; allein hier nehmen wir keine Rücksicht auf den mit der Choralmelodie verbundenen Text. Daher ist auch bey Fig. 3 der im ersten Satze des zweyten Theils des festen Gesanges enthaltene Absatz, durch die Form der Oberstimme ebenfalls in eine solche verlängerte Kadenz verwandelt worden, weil die in dem festen Gesange dabey enthaltene Tonfolge hierzu Gelegenheit giebt. Diese Kadenz würde jedoch einen bessern Platz behaupten, wenn sich der unmittelbar darauf folgende Satz nicht wieder mit einer Kadenz in eben derselben Tonart endigte. Sie wurde aber in diesem Beyspiele blos deswegen angebracht, um den Anfänger mit der Abänderung der Formen der Ruhepunkte des Geistes bekannt zu machen. Bey Fig. 3 und 5 ist aus eben dieser Ursache die Kadenz der Dominante, womit eigentlich der erste Theil des festen Gesanges schließt, vermittelst der Form der Oberstimme in eine Halbkadenz der Grundtonart verwandelt worden.

Die bey Fig. 5 in dem dritten Takte in der Oberstimme enthaltene durchgehende Note g ist deswegen eingeschoben worden, um der Melodie eine gewisse Härte zu benehmen, die sie in diesem Falle bey dem Terzensprunge a fis äussern würde. Es kommt bey dieser Setzart oft der Fall vor, daß man sich einer solchen durchgehenden Note bedienen muß, um den guten Fluß der Melodie zu erhalten.

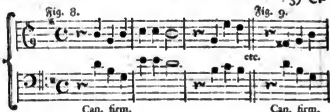
§. 278.

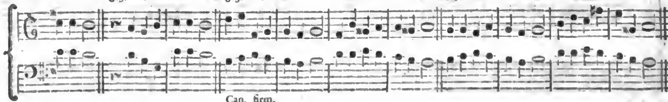
Nächst dem, was bisher über diese Setzart erinnert worden ist, hat man dabey noch folgendes zu bemerken:

1) Wenn man zu einem solchen festen Gesange eine Oberstimme setzen will, der mit der Dominante anfängt, so muß die Oberstimme entweder mit der Sexte dieser Dominante, wie bey Fig. 8, angefangen werden, oder man muß sich diese Dominante als den Grundton des Dreyklanges der Dominante vorstellen, und die Oberstimme mit der Terz oder Quinte dieses Dreyklanges anfangen lassen, wie bey Fig. 9 und 10.

2) Kommt in dem Verfolge des festen Gesanges eine Halbkadenz vor, die mit der Quinte des Dreyklanges der Dominante schließt, so kann die ursprünglich dazu gehörige Harmonie nicht beybehalten werden, weil sie in diesem Falle einen Quartsextenakkord bilden würde, womit kein Ruhepunkt des Geistes geschlossen werden kann. Man behandelt daher die Halbkadenz des festen Gesanges entweder so, wie bey Fig. 8, wo zu dem Cäsurtone derselben die Sexte gesetzt ist, oder man verwandelt diese Form der Halbkadenz in einen Tonschluß einer verwandten Tonart, wie z. B. in dem vierten Takte bey Fig. 11 und 12.

3) Ei-





3) Eigentlich dürfen bey diesem Satze die beyden Stimmen nicht weiter als eine Decime oder höchstens eine Duodecime aus einander gehen, und zwar aus eben der Ursache, die schon in dem vorhergehenden Absatze angeführt worden ist. Uebrigens muß dabey nicht allein die Oktave in dem guten Taktheile vermieden werden, sondern man bedienet sich in diesem Theile des Taktes auch nicht gern der Quinte, sondern sezt statt derselben lieber eine Terz oder Sexte, oder eine Dissonanz, wenn die Gelegenheit dazu vorhanden ist, damit die beyden ohne Unterstützung einer förmlichen Grundstimme fortschreitenden Hauptstimmen nicht zu leer an Harmonie sind. Ich habe diese Regel deswegen hier erst bemerkt, um den Anfänger bey den ersten Uebungen in dieser Setzart (die ihm ohnehin schwer zu fallen pflegen) nicht auf einmal zu sehr einzuschränken.

Zweyter Abschnitt.

Von dem ungleichen Kontrapunkte mit zwey Stimmen.

§. 279.

Sezt man zu jeder, sowohl in dem guten, als schlechten Taktheile stehenden Note des festen Gesanges zwey, drey, vier oder mehr Noten von gleichem Werthe, so wird der Satz ein ungleicher Kontrapunkt genannt. Weil die in einer solchen Form zu einem festen Gesange zu setzende Stimme sowohl ein Baß, als auch eine Oberstimme seyn kann, so theilet sich dieser Abschnitt wieder in zwey Absätze.

Erster Absatz.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Grundstimme im ungleichen Kontrapunkte.
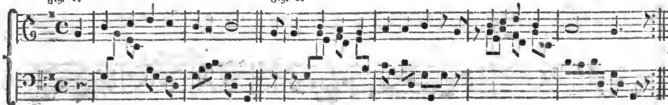
§. 280.

Sobald zu jeder Note des festen Gesanges mehrere Noten gesezt werden, sobald schlägt eine derselben mit der Note des festen Gesanges in der guten oder schwachen Taktzeit an, die übrigen aber fallen auf den Nachschlag dieser beyden Taktzeiten und bilden demnach bloße Taktglieder oder Taktnoten. Weil nun bey den mit den Noten des festen Gesanges anschlagenden Tönen der Grundstimme eben die Regeln und Maximen befolgt werden müssen, wie im gleichen Kontrapunkte, so haben wir es hier eigentlich nur mit den nachschlagenden Noten zu thun.

Diese nachschlagenden Noten sind entweder harmonische Nebennoten, oder es sind durchgehende Noten, *) von welchen die leztern denjenigen Regeln unterworfen sind, die man von §. 217 bis §. 221 findet.

Die harmonischen Nebennoten sind entweder in demjenigen Akkorde enthalten, der bey dem Anschlage der Note des festen Gesanges zum Grunde gelegt ist, wie z. B. bey Fig. 1, oder der Nachschlag ist so beschaffen, daß damit ein anderer Akkord eintritt, in welchem die Note des festen Gesanges enthalten ist, wie bey Fig. 2, wo der Baß im ersten Takte zu dem Tone h den Grundton des Dreyklanges g h d anschlägt, im

*) Von dem im Basse zuweilen vorkommenden Gebrauche der Wechselnoten ist schon im 223sten §ph gehandelt worden; es wird sich aber auch in der Folge noch Gelegenheit finden, zu zeigen, auf welche Art man hin und wieder auch in der Grundstimme von den Wechselnoten Gebrauch machen kann.



im Nachschlage aber den Ton e, als Grundton des zufälligen Dreyklanges e g h, ergreift; oder, wo im dritten Takte zu dem Tone c erst der Grundton des Sextenakkordes e g c anschlägt, der in dem Nachschlage in den zufälligen Dreyklang a c e verwandelt wird, u. s. w.
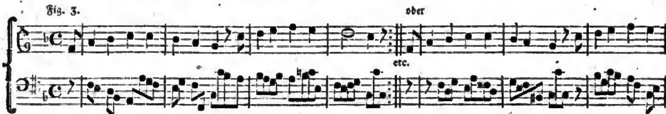
Anmerk. Weil bey dieser Setzart, mit der bestimmten Notengattung, die man zu den Tönen des festen Gesanges wählt, zugleich ein bestimmtes Metrum herrschend wird, so muß dieses Metrum (§. 241.) durch den ganzen Satz hindurch gleichförmig erhalten werden. Daher konnte z. B. bey Fig. 1 der Baß, auf der weissen Note h, nicht ebenfalls mit einer weisen Note den Absatz des Chorals beschließen, sonst würde das Taktgewicht durch den Mangel des Anschlages einer Viertelnote unterbrochen worden seyn; es mußten demnach zu dieser Note im Basse entweder zwey Viertel anschlagen, oder der Anschlag der Achtelnoten mußte fortgesezt werden.
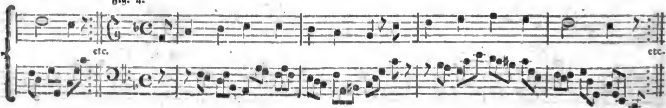
Hierbey ist noch anzumerken, daß bey einem Satze, der im Aufschlage des Taktes beginnt, der ganze Satz mehr Lebhaftigkeit gewinnt, wenn der Baß zu der im Aufschlage anhebenden Note der Melodie schweigt, und erst mit dem Eintritte des guten Taktheils anfängt, wie bey Fig. 1. Diese Lebhaftigkeit wird gemeiniglich noch mehr erhöhet, wenn man der Grundstimme auch bey dem Niederschlage des Taktes eine kleine Pause vorausgehen, und sie erst im Nachschlage der Hauptnote des Gesanges anfangen läßt, wie bey Fig. 2. In diesem Beyspiele, nemlich bey Fig. 2, findet man überdies noch die im Aufschlage stehende und den Satz beginnende erste Note der Melodie, in eine Note von geringerem Werthe verwandelt. Die Ursache dieser Verwandlung ist ebenfalls keine andere, als dem Satze einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu ertheilen, die in diesem Falle insbesondere noch daraus hervorgehet, daß der Baß bey den Absätzen und Tonschlüssen ununterbrochen bis zum Eintritte der ersten Note des folgenden Satzes in seiner angenommenen Bewegung fortfahren kann, wie man bey Fig. 2 im zweyten Takte siehet.

§. 281.

Man mag in dem ungleichen Kontrapunkte zu jeder Note des festen Gesanges zwey, drey oder vier Noten von gleicher Dauer setzen, so ist dabey der Gebrauch der durchgehenden und harmonischen Nebennoten, an und für sich betrachtet, zwar nicht verschieden; demohngeachtet muß sich der angehende Kontrapunktist in diesen verschiedenen Setzarten besonders üben, weil die zu setzende Stimme nicht allein bey drey Noten anders, als bey zwey Noten, oder bey vier Noten anders, als bey dreyen, gebogen, sondern auch dabey hin und wieder die Folge der Akkorde anders gewählt werden muß, wenn eine solche Stimme einen guten Fortgang erhalten soll. Beyspiele dieser einzelnen Uebungen findet man bey Fig. 3, 4 und 5.

An=





Anmerk. Die zu dem hier angenommenen festen Gesange in dem ungleichen Kontrapunkte gesetzten Bässe bey Fig. 3, 4 und 5, sind für sich betrachtet ohne Tadel. Gesetzt aber, man wollte z. B. mehrere Choräle, so wie bey Fig. 4 mit Triolen begleiten, so würden alle Bässe einander so ähnlich seyn, daß man bey dem Vortrage diejenigen Verschiedenheiten derselben, welche aus der Verschiedenheit der Tonfolgen dieser Choräle hervorgehen, kaum bemerken würde. Sobald sich daher der angehende Kontrapunktist, vermittelst einiger Versuche in dem ungleichen Kontrapunkte, mit der mechanischen Einrichtung dieser Satzart bekannt gemacht hat, sobald thut er wohl, wenn er bey fortgesetzter Uebung derselben darauf ausgehet, jedem solchen zu setzenden Basse einen unterscheidenden Charakter zu ertheilen. Dieser Charakter gehet aus der Wiederkehr gewisser Folgen von bestimmten Intervallen hervor. So unterscheidet sich z. B. der zu unserm festen Gesange gesetzte und aus Triolen bestehende Baß bey Fig. 6 von allen andern, ebenfalls aus Triolen bestehenden Bässen, die in diesem Absatze als Beyspiele enthalten sind, dadurch, daß die Noten der Triolen stufenweis fortlaufen. Das Charakteristische des Basses bey Fig. 7 hingegen, bestehet in dem Herrschenden der Terzensprünge, so wie sich das Unterscheidende des Basses bey Fig. 8 aus der Wiederkehr des dem Terzensprunge folgenden Quintensprungs entwickelt.

Fig. 5.
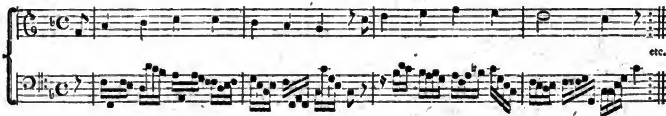


Fig. 6. Fig. 7.
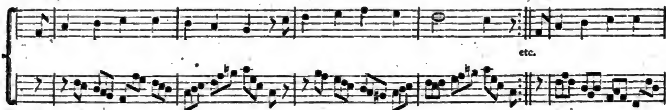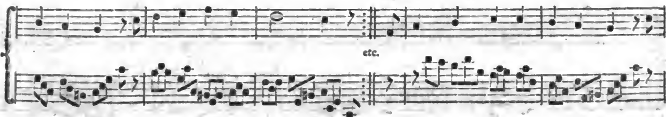


Fig. 8.



ckelt. Auf eine ähnliche Art verhält es sich auch mit den Bässen bey Fig. 9 und 10.

Hierbey ist jedoch noch zu bemerken, daß z. B. der Baß bey Fig. 6 seinen Charakter keinesweges verlohren haben würde, wenn auch der stufenweise Fortschritt der Noten hin und wieder durch einige springende Noten unterbrochen, und z. B. der zweyte und dritte Takt so, wie bey Fig. 11, eingerichtet worden wäre. Eben so kann auch der Baß bey Fig. 7, in dem zweyten Takte so wie bey Fig. 12 eingerichtet worden, ohne daß deswegen der Terzensprung aufhört, das Charakteristische desselben auszumachen. Bey länger ausgedehnten Sätzen ist sogar eine solche kurze Unterbrechung der gewählten Formel oft vortheilhaft, weil man, wenn die Töne des festen Gesanges es nicht erlauben, diese Formel auf mannigfaltig abwechselnden Tonstufen anzubringen, dadurch dem Einseitigen entgehet, in welches man dabey verfallen könnte.

Solche
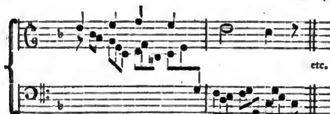


Fig. 9.

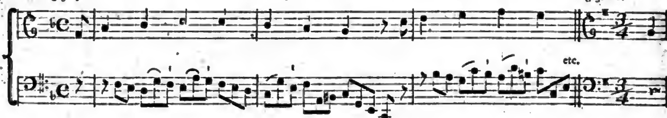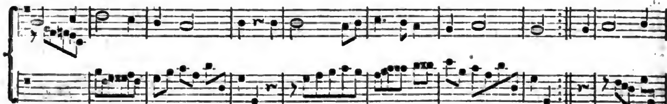


Fig. 10.
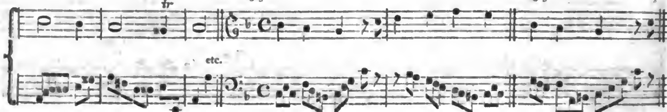




Fig. 11.

Fig. 12.

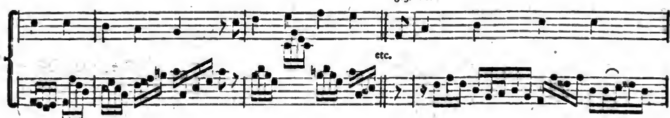
Solche Verschiedenheiten des Charakters der Grundstimme können, wie man in den Sätzen bey Fig. 13, 14, 15 und 16 siehet, auch Statt finden, wenn zu jeder Note des festen Gesanges vier Noten gesezt werden. Uebrigens siehet man bey Fig. 3 und bey Fig.

Fig. 13.
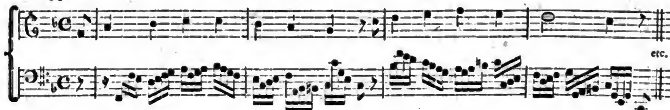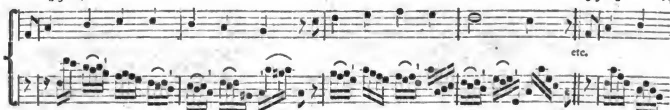


Fig. 14.





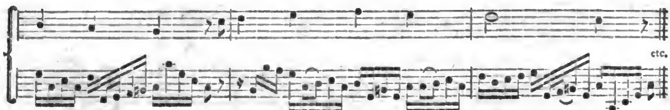


Fig. 13, in dem vierten Viertel des ersten Taktes, wie man sich hin und wieder auch einer Wechselnote im Basse bedienen kann.

Wenn der Anfänger seine Uebungen in diesem Kontrapunkte auf die so eben beschriebene Art einrichtet, so gewinnt er dadurch nicht allein den Vortheil, daß er Fertigkeit in denjenigen Wendungen und Biegungen erlangt, deren man sich bedienen muß, wenn bey der Verschiedenheit der Tonfolgen des festen Gesanges die Aehnlichkeit gewisser Tonformeln, in der zu setzenden Stimme, beybehalten werden soll; sondern er gewöhnt sich auch zeitig daran, einen bestimmten Satz durch das ganze Tonstück durchzuhalten, und macht demnach einen vortheilhaften Anfang zu der thematischen Bearbeitung eines Satzes. *)

§. 282.

Sobald zu jeder Note des festen Gesanges mehr als eine Note gesezt wird, sobald kann dieses auch in einer Schreibart geschehen, die von derjenigen, in welchen die vorhergehenden Beyspiele gesezt sind, sehr merklich verschieden ist, und die ihren eigenthümlichen Charakter hauptsächlich durch diejenigen Rückungen erhält, welche aus der Bindung der dissonirenden Intervallen an die sie vorbereitenden Noten entstehen, und die man daher auch den gebundenen Stil nennet.

Wenn die in den Nachschlag der Taktheile oder Taktglieder fallenden Noten so gewählt werden, daß sie nicht allein gegen die Noten des festen Gesanges konsoniren, sondern auch, wenn sie bis zum Anschlage der folgenden Noten des festen Gesanges liegen bleiben, eine Dissonanz bilden, die in dem wieder darauf folgenden Nachschlage aufgelöset werden kann, oder mit andern Worten, wenn die nachschlagenden Noten auf dem unmittelbar darauf folgenden Anschlage aufgehalten werden können, wie bey Fig. 17, 18, 19 und 20, so entstehen diejenigen Rückungen, wodurch sich die gebundene Schreibart von der freyen oder ungebundenen vorzüglich auszeichnet.

Bey Fig. 21, 22 und 23 siehet man, wie die vorhin nach der ungebundenen Schreibart begleitete Choralmelodie in dem gebundenen Style begleitet werden kann, wenn zu jeder Note derselben zwey, drey oder vier Noten gesezt werden.

Zwey=

*) Wenn ein Tonstück so bearbeitet ist, daß die einzelnen Sätze, aus welchen es bestehet, größtentheils aus dem Hauptsatze desselben gesponnen sind, das heißt, wenn der Verfolg eines solchen Tonstückes so beschaffen ist, daß der Hauptsatz desselben in immer neuen Versetzungen und Wendungen wiederkehrt, so sagt man, um den genauen Zusammenhang der Theile, des Tonstückes, welcher aus dieser Behandlungsart hervorgehet, zu bezeichnen, es sey thematisch bearbeitet.

Fig. 17. oder oder Fig. 18. Fig. 19. Fig. 20.

Fig. 21.

etc.
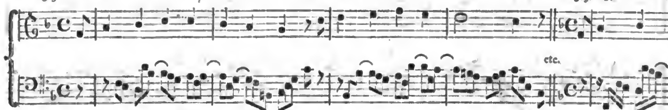
Zweyter Absatz.
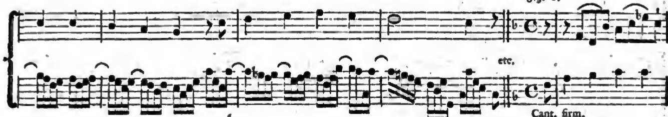
Von der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Oberstimme im ungleichen Kontrapunkte.
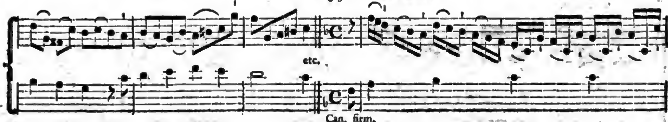
§. 283.

Weil sich alles, was den mechanischen Theil des Satzes bey dieser Setzart betrifft, aus dem Vorhergehenden leicht erklären läßt, so wird es hinreichend seyn, über die damit anzustellenden Uebungen einige Beyspiele einzurücken. Bey Fig. 1 findet man gegen jede Note des in der Grundstimme enthaltenen festen Gesanges in der Oberstimme zwey Noten gesezt; bey Fig. 2 hingegen sind (um nicht immer bey einer und eben derselben Anzahl von Noten stehen zu bleiben,) zu jeder Note des festen Gesanges sechs Noten gesezt worden.

Bey



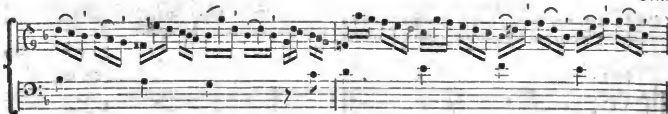


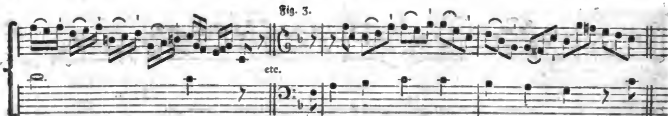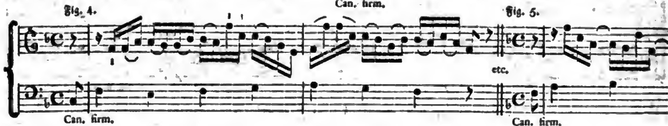


Bey dieser Setzart zeigt sich übrigens nun auch die Gelegenheit, von den Wechselnoten Gebrauch zu machen, wie z. B. bey Fig. 3 und 4.
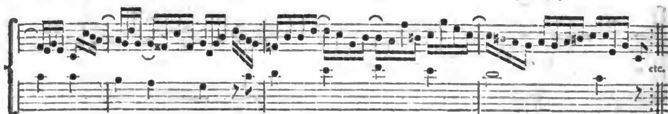
In der Form des gebundenen Stils kann unser angenommener fester Gesang, in dies:r Gattung des Kontrapunktes, die Einrichtung bekommen, wie bey Fig. 5.

Drit









Dritter Abschnitt.

Von dem vermischten Kontrapunkte mit zwey Stimmen.

§. 284.

Sezt man zu einem angenommenen festen Gesange eine solche Stimme, die sich nicht in Noten von gleicher Geltung fortbewegt, sondern in welcher die Melodie aus willkührlich vermischten Notenfiguren bestehet, so pflegt man den Saz einen vermischten Kontrapunkt zu nennen. Von dieser Beschaffenheit sind nun die Stimmen in den Säzen derjenigen Tonstücke der Figuralmusik, die für den praktischen Gebrauch bestimmt sind, so daß sich in denselben nur hin und wieder einzelne Säze befinden, die in denjenigen Gattungen des Kontrapunktes gesezt sind, von welchen in dem vorhergehenden Abschnitte gehandelt worden ist.

§. 285.

Weil sich der vermischte Kontrapunkt auf den gleichen und ungleichen Kontrapunkt gründet, so kommt es bey den Uebungen in demselben blos auf eine geschickte Wahl und Vereinigung derjenigen Notenfiguren an, aus welcher die zu sezende Stimme bestehet. Ueber diese Wahl und Vereinigung der Notenfiguren zu einer gefälligen und sangbaren Stimme, läßt sich aber keine Regel geben, sondern es muß hierbey blos der Geschmack des angehenden Kontrapunktisten in Anspruch genommen werden, welcher von selbst entscheidet, daß dabey eine zwecklose Vereinigung von vielerley Arten der Notenfiguren nicht Statt finden kann.

§. 286.

Die Beschaffenheit der Stimme, die man in dem vermischten Kontrapunkte zu einem festen Gesange sezt, kann in Hinsicht auf ihren materiellen Inhalt auf zwey Hauptarten zurück geführt werden, denn es werden in einer solchen Stimme entweder blos solche melodische Säze an einander gereihet, die unter sich nur eine entfernte Aehnlichkeit, oder wenig Beziehung auf einander haben, und die, wegen ihres Mangels an näherer Beziehung, nur locker zusammenhängen; oder es wird dabey ein bestimmter melodischer Saz zum Grunde gelegt, welcher in mannigfaltigen Biegungen und Versezungen immer wiederkehrt, und durch das ganze Tonstück durchgehalten wird.
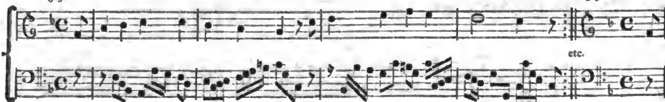
Diese Verschiedenheit der Schreibart kann Statt finden, der feste Gesang mag in der Oberstimme, oder in der Grundstimme, enthalten seyn.

Erster Absatz.

Von den Uebungen in der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Grundstimme im vermischten Kontrapunkte.

§. 287.

Bey dieser Uebung wird die zu sezende Grundstimme, nach Anleitung des vorhergehenden §phs, in Ansehung ihres Inhaltes entweder ganz frey bearbeitet, wie bey Fig. 1, wo die einzelnen Säze der Baßmelodie keinen sehr merklichen Grad von Bezug auf einander haben; oder es wird ein bestimmter melodischer Saz dabey zum Grunde gelegt, der in dem Verfolge des Chorals, nach Maasgabe der zu den Tönen der Oberstimme erforderlichen Harmonie, gebogen, und durchgeführet wird, wie z. B. bey Fig. 2, wo man siehet, daß die Baßmelodie, welche dem ersten Saze des festen Gesanges untergelegt worden ist, in andere Wendungen gebracht, wiederkehrt. Jedoch darf dabey dasjenige nicht außer Acht gelassen



sen werden, was hierüber in der Anmerkung zu dem 281sten Sph bemerkt worden ist.

Beyspiele dieser Setzart in dem gebundenen Stile findet man bey Fig. 3 und 4.

Zwey:
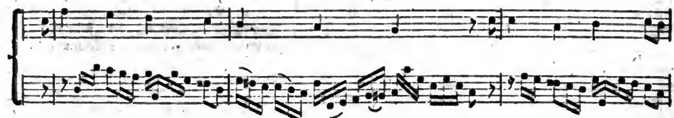
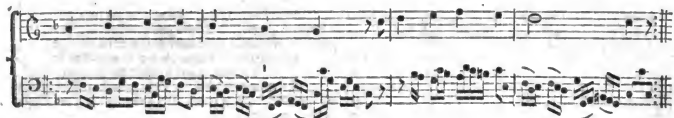




Fig. 3.
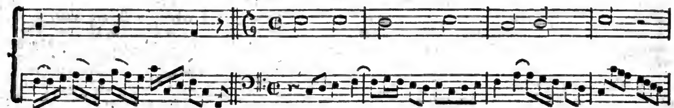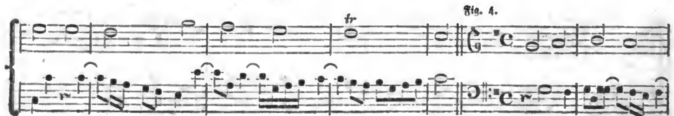


Fig. 4.



Zweyter Absatz.

Von den Uebungen in der Begleitung eines festen Gesanges mit einer Oberstimme im vermischten Kontrapunkte.

§. 283.

In der zu einem festen Gesange im vermischten Kontrapunkte zu setzenden Oberstimme werden ebenfalls entweder nur locker zusammenhängende melodische Sätze an einander geknüpft, wie bey Fig. 5, wo man zugleich siehet, wie der in der Grundstimme enthaltene und im Auftakte anhebende feste Gesang auch mit einer Oberstimme begleitet werden kann, die in dem Niederschlage des Taktes beginnt; oder die zu dem festen Gesange zu setzende Oberstimme wird thematisch bearbeitet, wie bey

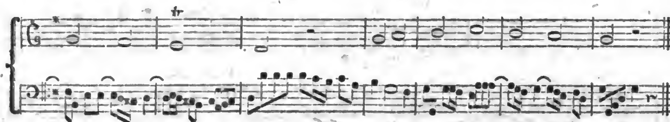
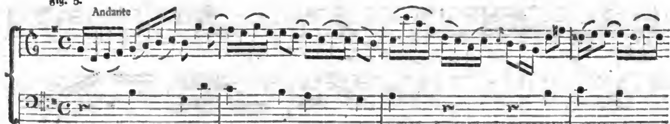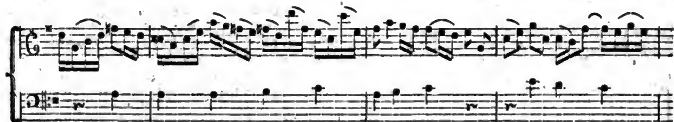


Fig. 5.
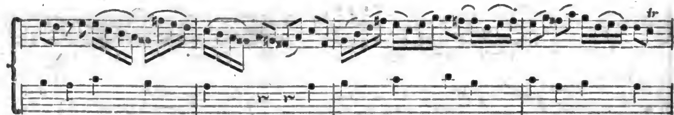




bey Fig. 6. Ein Beyspiel, in welchem die Oberstimme in dem gebundenen Stile gesezt ist, findet man bey Fig. 7.

Anmerk. Nach den Uebungen in den bisher angezeigten verschiedenen Sezarten kann nun auch der angehende Kontrapunktist den Vers
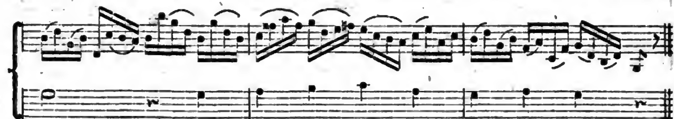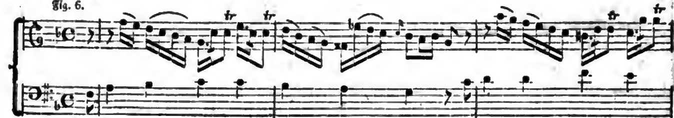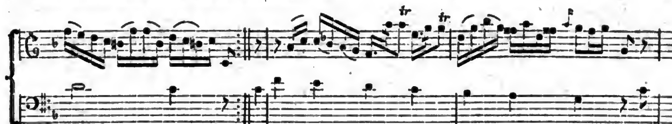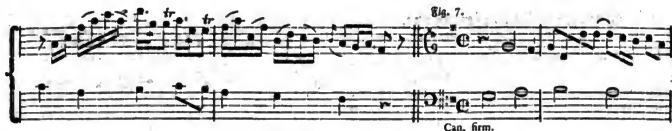






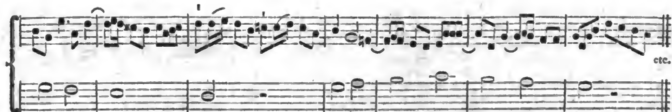
Fig. 6.
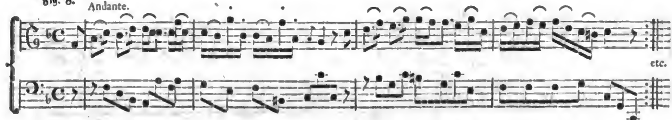


Versuch machen, einer Choralmelodie durch hinzugefügte Nebennoten die Form einer Figuralmelodie zu geben, und sie mit einer Grundstimme zu begleiten. Ein Beyspiel hierüber findet man bey Fig. 8, wo die Choralmelodie, zu welcher bey Fig. 6 eine Oberstimme gesezt ist, in der Form eines Figuralsatzes erscheint. Die-









Diese Uebung ist keinesweges eine zwecklose Spielerey, sondern der Anfänger gewinnt dadurch nicht allein den Vortheil, den aus blos melodischen Hauptnoten bestehenden Tonfolgen eine gefällige Verzierung zu geben, sondern er sezt sich dadurch noch überdies in den Stand, bey der Bearbeitung eines Chorals im ungleichen oder vermischten Kontrapunkte, aus einer in dem Chorale selbst enthaltenen Tonfolge den dabey durchzuführenden Hauptsatz zu bilden. In den Choralvorspielen, die ehedem in einigen einzelnen Sammlungen von Joh. Seb. Bach erschienen sind, so wie auch in Kittels angehenden Organisten, und in dessem Hollsteinschen Choralbuche, befinden sich mehrere Choräle mit ihren Vorspielen, bey welchen der durchgeführte Hauptsatz auf diese Art entwickelt worden ist.

Drittes Kapitel.

Vom dreystimmigen Satze.

§. 289.

Die mechanische Behandlung des dreystimmigen Satzes unterscheidet sich von der Behandlung des zweystimmigen blos dadurch, daß aus dem Inhalte der Akkorde, die man, nach der in dem vorhergehenden Kapitel gegebenen Anleitung, mit den Tönen des festen Gesanges verbindet, noch eine dritte Stimme abgezogen wird.

Soll eine solche dritte Stimme nicht allein die Harmonie gut ausfüllen, sondern auch eine fließende Melodie erhalten, so kommt dabey oft der Fall vor, daß man die Folge der Akkorde hin und wieder anders wählen muß, als in dem zweystimmigen Satze, damit theils die Töne der Akkorde in den verschiedenen zu setzenden Stimmen einander nicht in den Weg treten, theils aber auch damit man, im ungleichen oder vermischten Kontrapunkte, den Tönen des festen Gesanges die Form des gewählten Hauptsatzes desto besser anschmiegen kann.
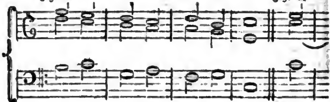
Uebrigens ist dabey noch zu bemerken;

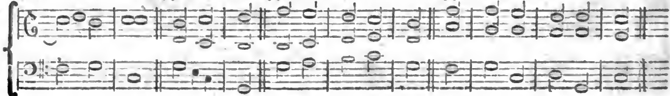
1) daß im Verfolge des Satzes bey dem Gebrauche eines Dreyklanges niemals die Terz, wohl aber hin und wieder die Quinte, weggelassen, und statt derselben der Grundton verdoppelt werden kann, wie z. B. bey Fig. 1. Jedoch ist davon derjenige Dreyklang ausgenommen, auf welchen die Cäsur eines Tonschlusses fällt; denn bey der Kadenz können alle drey Stimmen zusammen in die Tonika treten, wenn beyde Oberstimmen eine Diskantklausel enthalten, wie bey Fig. 2.

2) daß es bey dem Gebrauche des Sextenakkordes nicht nothwendig ist, daß jederzeit sowohl die Terz, als auch die Sexte desselben in den beyden Oberstimmen vorhanden seyn müssen; sondern es kann hin und wieder die Terz eines Sextenakkordes weggelassen, und statt derselben die Sexte verdoppelt werden, wie bey Fig. 3; oder man kann die Sexte weglassen, und statt derselben die Terz verdoppeln, wie bey Fig. 4.

3) daß bey dem Gebrauche des Septimenakkordes die Terz zuweilen wegfallen kann, wenn es derjenigen Oberstimme, welche die Septime nicht enthält, zum bessern Fortgange gereicht, wie z. B. bey Fig. 5.

Erster





Erster Abschnitt.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen im gleichen Kontrapunkte.

§. 290.

Bey den Uebungen in der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen im gleichen Kontrapunkte bleibt (vorausgesezt, daß sich der Anfänger schon in dem zweystimmigen Satze, nach Anleitung des vorhergehenden Kapitels, hinlänglich geübt hat,) hier weiter nichts zu bemerken übrig, als daß dabey der feste Gesang bald in die Oberstimme, wie bey Fig. 6 und 7, bald in die Mittelstimme, wie bey Fig. 8, bald aber auch in die Grundstimme, wie bey Fig. 9, verlegt werden muß.

Uebrigens kann bey diesen Uebungen die Mittelstimme in Hinsicht auf ihren Tonumfang entweder ganz willkührlich behandelt werden, wenn sie dabey nur die Oberstimme nicht übersteigt, oder man kann sie in den Umfang des Tenors, wie bey Fig. 6, oder in den Umfang des Altes, wie bey Fig. 7, einschränken.

Fig. 6.
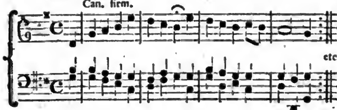


Fig. 7.
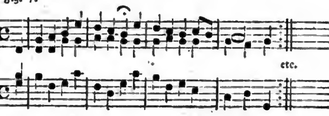


Fig. 8.
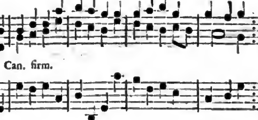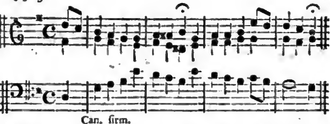


Fig. 9.



Zweyter Abschnitt.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen im ungleichen Kontrapunkte.

§. 291.

Man kann die Uebungen in dieser Gattung des Kontrapunktes dergestalt anstellen, daß sich entweder nur eine der beyden Stimmen, die zu dem festen Gesange gesezt werden, in dem ungleichen Kontrapunkte fortbewegt, wie bey Fig. 1, oder man kann beyde Stimmen mit dem ungleichen Kontrapunkte abwechseln lassen, wie bey Fig. 2, oder es können sich auch beyde Stimmen zugleich im ungleichen Kontrapunkte fortbewegen, wie bey Fig. 3. Es verstehet sich übrigens von selbst, daß dabey (nach Anleitung des zweyten Abschnittes des vorherge-

henden Kapitels,) zu jeder Note des festen Gesanges auch nur zwey oder drey Noten von gleicher Geltung gesetzt werden können, und daß der feste Gesang selbst sowohl in der Oberstimme, als auch in der Mittelstimme und im Basse, enthalten seyn könne. Es würde aber ohne Noth zu weitläuftig seyn, über alle diese besondern Einrichtungen des Satzes hier Beyspiele einzurücken.

Dritt

Fig. 1.
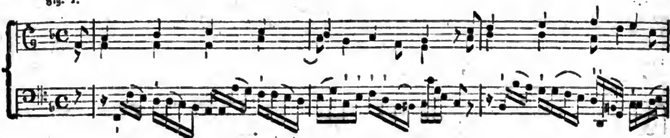


Fig. 2.
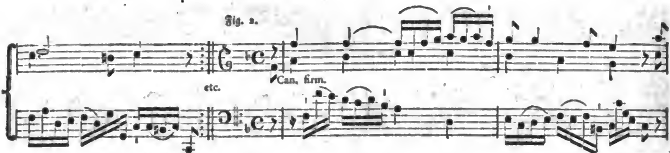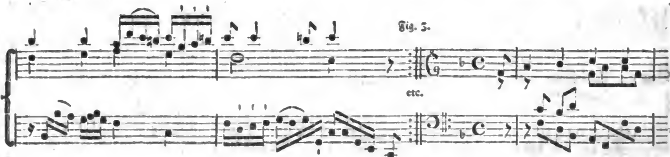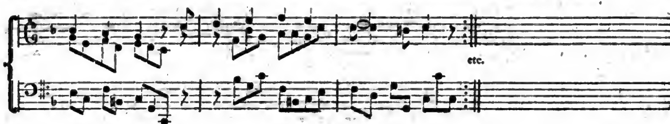


Fig. 3.





Dritter Abschnitt.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit zwey Stimmen im vermischten Kontrapunkte.

§. 292.

Es ist nicht nöthig, daß man sich bey den Uebungen im dreystimmigen vermischten Kontrapunkte der Vermischung der Notenfiguren nur in einer der zu setzenden Stimmen bediene, und die andre mit dem festen Gesange in dem gleichen Kontrapunkte fortschreiten lasse, weil diese Uebung von einer der vorhergehenden nicht merklich verschieden seyn würde. Man vertheilt daher entweder den vermischten Kontrapunkt gleich wechselsweis unter die beyden zu setzenden Stimmen, wie bey Fig. 1, oder man bearbeitet beyde zugleich im vermischten Kontrapunkte, wie bey Fig. 2. Hier tritt nun der Fall ein, daß, wenn beyde zu setzende Stimmen unter sich die ihnen nöthige Einheit erhalten sollen, man sie entweder thematisch bearbeiten, oder suchen muß, Nachahmungen in verschiedenen Intervallen in denselben anzubringen. Beyspiele von solchen Versetzungen des zum Grunde gelegten Hauptsatzes, aus welchen die thematische Bearbeitung eines Tonstückes hervorgehet, sind schon hin und wieder bey Gelegenheit der vorhergehenden Uebungen eingerückt worden, und einen Satz, in welchem die beyden zu dem festen Gesange gesetzten Stimmen einander nachahmen, findet man bey Fig. 3, wo zugleich der Hauptsatz zu einem Zwischenspiele verarbeitet ist, durch welches die Sätze des festen Gesanges von einander abgesondert werden.

Anmerk. Hier ist es nun höchst nothwendig, daß sich der angehende Kontrapunktist auch in der gebundenen Schreibart fleißig übe, damit er theils Fertigkeit in dem Gebrauche der regulär aufgeführten Dissonanzen erlange, theils und insbesondere aber auch deswegen, damit er sich zeitig in die Eigenheiten der Melodie einstudire, wodurch sich der gebundene Stil von der freyen oder so genannten galanten Schreibart unterscheidet. Beyspiele, in welchen die beyden, den festen Gesang begleitenden Stimmen in dieser Schreibart gesezt sind, findet man bey Fig. 4 und 5.

Fig. 1.
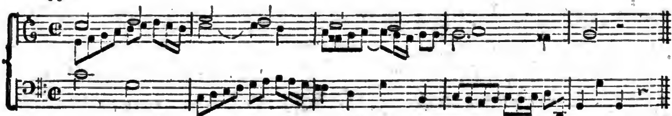


Fig. 2. Andante.

tr

Can. firm.

Fig. 3. Andantino.

tr

Can. firm.

tr

Fig. 4.

etc. Can. firm. etc. Can. firm.

Fig. 5. tr etc. Cant. firm.

§. 293.

Wenn sich der angehende Kontrapunktist mit diesen Arten des Satzes bekannt gemacht hat, ist es für ihn vortheilhaft, auch Melodien der Figuralmusik mit einer Grund- und Mittelstimme zu begleiten. Jede Hauptstimme eines dreystimmigen Tonstückes kann ihm zu dieser Uebung als fester Gesang dienen, und alle dreystimmige Tonstücke geben ihm Beyspiele über diese Uebung.

Viertes Kapitel.

Von dem vierstimmigen Satze.

§. 294.

Bey den Uebungen in dem vierstimmigen Satze kommt es vorzüglich darauf an, daß die beyden Stimmen, welche nächst dem Basse die Choralmelodie begleiten, einen fließenden Gesang erhalten. Um dieses bewerkstelligen zu können, darf man

1) dasjenige nicht außer Acht lassen, was in der ersten Abtheilung über die Verdoppelung der Intervallen der Akkorde bemerkt worden ist. So muß man sich z. B. stets erinnern, daß bey dem Gebrauche eines Dreyklanges, statt der Verdoppelung des Grundtones im Einklange oder in der Oktave, auch die Quinte verdoppelt werden kann; oder daß es erlaubt ist, hin und wieder die Quinte auszulassen, und statt derselben entweder die Oktave des Grundtones, oder die Terz (im Falle sie nemlich kein Leitton ist,) zweymal zu setzen. Nächst diesem ist es

2) sehr oft nothwendig, daß man das Sangbare dieser Stim-

Stimmen bald durch die engere, bald durch die zerstreutere Lage der Harmonie zu erlangen, suchen muß; und 3) muß die Grundstimme den Erfordernissen des vierstimmigen Satzes gemäs eingerichtet werden. Man muß daher, um sangbare Mittelstimmen zu erhalten, den Baß oft einen andern Fortschritt machen lassen, als er in dem dreystimmigen Satze hätte machen können.

Anmerk. Solche angehende Kontrapunktisten, die sich als Klavierspieler im Generalbasse geübt haben, aber nicht gewohnt sind, bey dem Vortrage desselben sich hin und wieder des getheilten Akkompagnements zu bedienen, sondern durchgehends die Akkorde in enger Harmonie zu intoniren, haben bey den ersten Uebungen im vierstimmen Satze hauptsächlich dahin zu sehen, daß sie sich der zerstreuten Harmonie bedienen lernen; denn die Erfahrung lehret, daß solche Anfänger die Mittelstimmen stets gern in diejenige Form bringen wollen, in welcher sie solche bey dem Generalbaßspielen vorzutragen, gewohnt sind.

§. 295.

Nach den Regeln der ältern Kontrapunktisten sollen in dem vierstimmigen Satze nicht alle vier Stimmen zugleich in der geraden Bewegung fortschreiten. Diese Regel leidet jedoch bey einzelnen Fortschritten sehr oft eine Ausnahme, so lange dabey im Satze keine fehlerhaften Oktaven und Quinten zum Vorscheine kommen. Daher ist wider den Satz bey Fig. 1 nicht das Geringste einzuwenden.

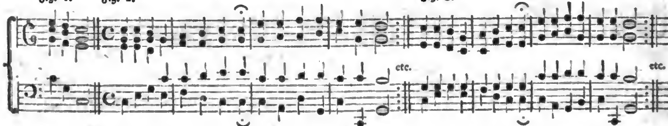
Erster Abschnitt.
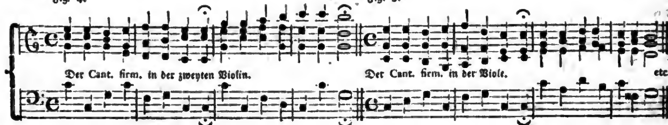
Von der Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen im gleichen Kontrapunkte.

§. 296.

Bey diesen Uebungen muß der feste Gesang nicht allein in die Oberstimme gesezt werden, wie bey Fig. 2 und 3, sondern man muß ihn auch in eine Mittelstimme verlegt, wie bey Fig. 4 und 5, oder in die Grundstimme versezt, wie bey Fig. 6, begleiten lernen.

Erste





Erste Anmerk. Es ist in dem 294sten §. erinnert worden, daß es bey den vor uns habenden Uebungen hauptsächlich darauf ankomme, daß man den Mittelstimmen einen fließenden Gesang ertheile. Diesem Erfodernisse ist es aber keinesweges zuwider, wenn eine Mittelstimme bey dem Wechsel der Akkorde auf ihrer Tonstufe mehrmals wiederholet wird, wie z. B. in dem ersten Takte bey Fig. 2 und 3 auf der vorhergehenden Seite.

Zweyte Anmerk. Um den Raum zu schonen, sind bey den in diesem Kapitel enthaltenen Beyspielen die vier Stimmen auf zwey oder drey Liniensysteme zusammen gedrängt. Der angehende Kontrapunktist darf dieses aber nicht nachahmen, sondern er muß sich gewöhnen, jede Stimme auf ihr eigenes Liniensystem zu setzen, sonst erschwert er sich den zu erlangenden Vortheil der leichten Uebersicht einer Partitur.

§. 297.

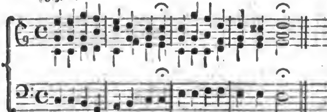
So vortheilhaft es auch für den angehenden Kontrapunktisten ist, wenn er bey den Uebungen in dem vierstimmigen gleichen Kontrapunkte den festen Gesang auch in eine Mittelstimme oder in den Baß verlegt, so lehret dennoch die Erfahrung, daß die vorzüglichste und nützlichste Uebung in dieser Gattung des Kontrapunktes darin bestehe, daß man die zum Gegenstande der Uebung gewählten festen Gesänge mehrmals unmittelbar nach einander bearbeite, und zwar so, daß man denselben bey jeder wiederholten Bearbeitung eine andere Grundstimme, und folglich auch eine veränderte Folge von Akkorden unterlegt.
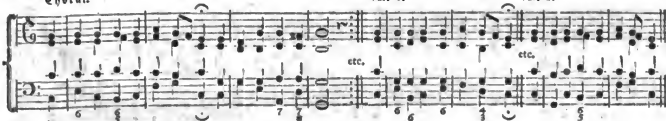
Anmerk. Es ist schon bey Gelegenheit des gleichen Kontrapunktes mit zwey Stimmen erinnert worden, daß es hierbey nicht nothwendig sey, daß sich die verschiedenen zum festen Gesange zu setzenden Grundstimmen Schritt vor Schritt von einander unterscheiden müssen. Um aber den Anfänger durch ein Beyspiel solcher harmonischen Veränderungen zu unterstützen, will ich den Anfang einer bekannten Choralmelodie mit solchen harmonischen Veränderungen hier einrücken.

In den bis zu der 16ten Variation enthaltenen Sätzen ist weder von den Aufhaltungen der Intervallen, noch von den zufälligen Ausweichungen in andern Tonarten, welche der melodische Satz zuläßt, Gebrauch gemacht worden. Bedienet man sich nun auch solcher Aufhaltungen, oder macht man Gebrauch von den zufälligen Ausweichungen, wie z. B. von der 17ten bis zur 27sten Variation, so lassen sich die harmonischen Veränderungen dieses melodischen Satzes noch sehr merklich vermehren.

Bey dieser Uebung darf sich jedoch der Anfänger dadurch nicht muthlos machen lassen, wenn es ihm bey andern Choralmelodien nicht gelingen will, so zahlreiche Veränderungen der Harmonie hervorzubringen; denn es giebt viel solche Melodien, die ohne Zwang nur wenige Verschiedenheiten der Grundstimme zulassen, und es ist leicht einzusehen, daß die in den folgenden Beyspielen enthaltenen Verschiedenheiten hauptsächlich daraus hervorgehen, daß in dem festen Gesange die Dominante der Tonart mehrmals unmittelbar nach einander wiederholt wird.

Fig. 6.
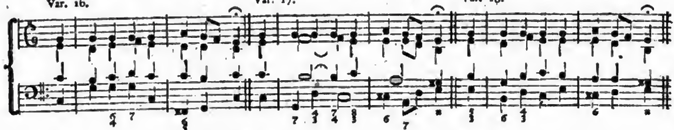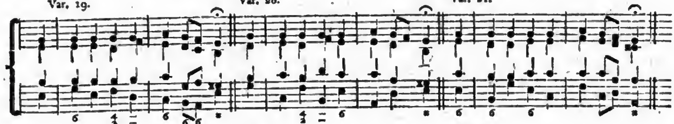




Var. 3. Var. 4. Var. 5. Var. 6.
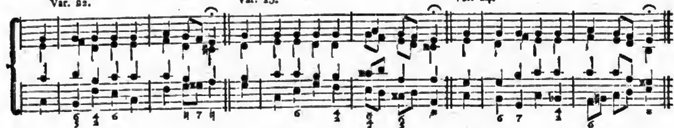
Var. 7. Var. 8. Var. 9.
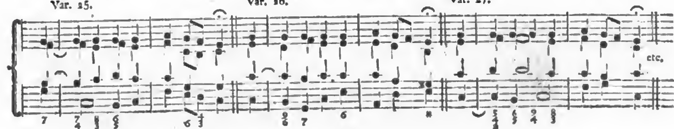
Var. 10. Var. 11. Var. 12.

Var. 13. Var. 14. Var. 15.


Var. 16.
Var. 17.
Var. 18.


Var. 19.
Var. 20.
Var. 21.


Var. 22.
Var. 23.
Var. 24.
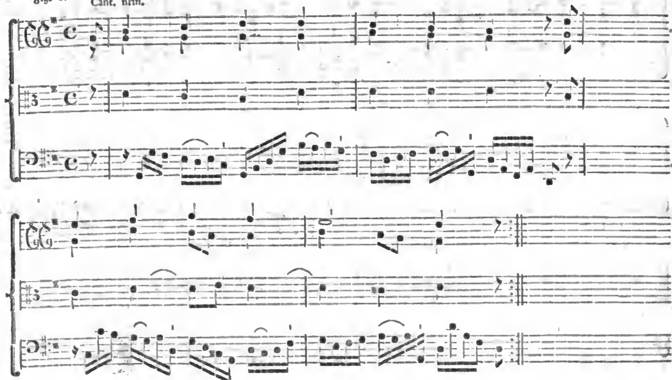

Var. 25.
Var. 26.
Var. 27.
etc.
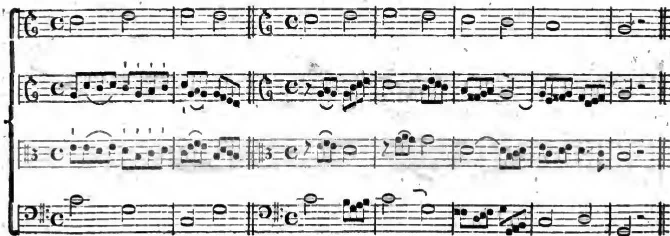
Zweyter Abschnitt.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen im ungleichen Kontrapunkte.

§. 298.

Bey dieser Uebung im vierstimmigen Satze thut der angehende Kontrapunktist wohl, wenn er zuerst nur eine Stimme im ungleichen Kontrapunkte setzt, die beyden andern aber mit dem festen Gesange im gleichen Kontrapunkte fortschreiten läßt, wie bey Fig. 1, weil man bey dieser Uebung faßt bey jedem Schritte Gefahr läuft, fehlerhafte Oktaven oder Quinten zu setzen. Es können in dieser Gattung des Kontrapunktes aber auch zwey Stimmen zugleich den ungleichen Kontrapunkt enthalten, wie z. B. bey Fig. 2; oder man kann den ungleichen Kontrapunkt in allen drey Stimmen abwechseln lassen, wie bey Fig. 3. Eben diese Veränderungen können auch Statt finden, wenn der feste Gesang in eine Mittelstimme, oder in den Baß gelegt wird. Es würde jedoch ohne Noth zu weitläuftig seyn, über alle diese besondern Fälle Beyspiele einzurücken, weil sich alles, was dabey zu bemerken seyn würde, schon aus dem Vorhergehenden erklären läßt.





Dritter Abschnitt.

Von der Begleitung eines festen Gesanges mit drey Stimmen im vermischten Kontrapunkte.

§. 298.

Wollte man bey dieser Uebung wieder zwey Stimmen im gleichen Kontrapunkte setzen, und nur die dritte Stimme sich in vermischten Notenfiguren fortbewegen lassen, so würde diese Uebung von derjenigen, von welcher in dem vorhergehenden Abschnitte bey Fig. 1 ein Beyspiel enthalten ist, zu wenig verschieden seyn, als daß sie einen besondern Nutzen bezwecken könnte. Es ist daher am besten, wenn man sich der Vermischung der Notenfiguren gleich in allen drey Stimmen bedienet. Ein Beyspiel dieser Setzart im ungebundenen Stile findet man bey Fig. 4, und bey Fig. 5 siehet man, wie sie in der gebundenen Schreibart eingerichtet werden kann.

Fig. 4.

Andante.

Can. firm.

etc.

Fig. 5.

tr tr etc.

Cant. firm.

6 7 7 7 7 7

§. 299.

Nach fleißiger Uebung in allen bisher angezeigten besondern Setzarten kann es dem angehenden Kontrapunktisten nicht mehr schwer fallen, den melodischen Satz, den er als eine Art von Kontrasubjekte mit dem festen Gesange verbindet, nicht allein zwischen den verschiedenen Absätzen des festen Gesanges in der Form eines Zwischenspiels (wie oben bey Fig. 4) fortzusetzen, sondern auch aus demselben, durch verschiedene Arten der Versetzung und Nachahmung, einen Einleitungssatz oder ein Vorspiel zu bilden.

Hierbey muß er sich aber, bis er die Theorie der Melodie studirt hat, besonders bey Sätzen in der ungebundenen Schreibart, blos an geradzählige melodische Theile halten, damit die rhythmische Einrichtung des Satzes dem Ohre nicht anstößig werde, wenn gerade und ungerade Glieder ohne eine gewisse Ordnung unter einander verbunden werden.

Weil aber der Periodenbau eines solchen Vorspiels von sehr verschiedener Form seyn kann, so mögen nur die beyden Sätze bey Fig. 6 und 7 als Beyspiele einer solchen Ausarbeitung hinreichend seyn.

Fig. 6.

Andante.

tr tr

tr tr tr

p p for. p for. p for. p for. p

Can. firm.
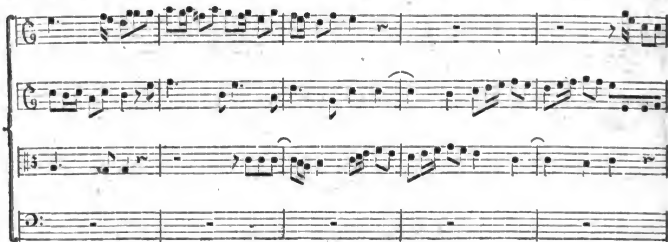
poc. for.
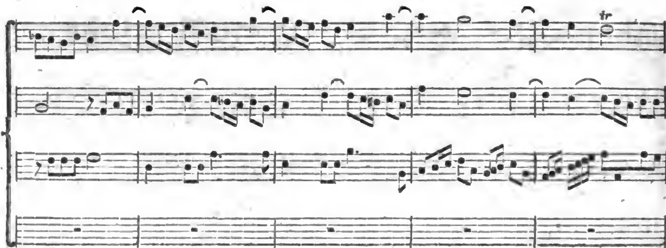
etc.

poc. for.

Fig. 7.

Poco allegro.


tr


tr

Cant. firm.

etc.

§. 300.

Um die dem Tonsetzer nothwendige Fertigkeit im Gebrauche der Harmonie zu erlangen, ist es nicht genug, daß man sich im Kontrapunkte fleißig übe, sondern man muß auch, nachdem man die dazu nöthigen Kenntnisse des mechanischen Theils des Satzes erlangt hat, die Partituren guter und gründlicher Tonsetzer studiren, damit man sich theils einen hinlänglichen Reichthum an harmonischen Wendungen sammle, theils aber auch, damit man sich nicht an einen einseitigen und nach einer besondern Lieblingsidee manierirten Gebrauch der Harmonie gewöhne.

E n d e.

V e r b e s s e r u n g e n.

Seite 7 Zeile 4 statt hat, lies habe.
— 15 — 12 st. in dem ersten Abschnitte des zweyten Kapitels, l. in dem zweyten Kapitel der zweyten Abtheilung.
— 31 — 11 st. wesentlichen, l. wesentliche.
— 32 — 22 st. den, l. der.
— 56 — 4 st. angezeigten, l. angezeigten.
— 130 muß auf dem letzten Liniensysteme die erste Baßnote g in c verwandelt werden.
— 140 Zeile 3 statt welchem, l. welchen.
— 229 in der zweyten Zeile der Anmerkung, statt des Intervallen, l. der dissonirenden Intervaller.
— 302 fehlt bey Fig. 98 im Anfange des Satzes in der Oberstimme ein Viertel Pause.
S. 318 Zeile 4 lies: ob sie groß oder klein ist.
— 323 muß in dem Beyspiele bey Fig. 12 die letzte Baßnote in e verwandelt werden.
— 371 ist in der 6ten Zeile von unten nach dem Worte: Schriften, das Sternchen nebst folgender darauf hinweisenden Anmerkung: Hierzu findet man Gelegenheit in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, und in Voglers Choralsysteme, ausgelassen worden.
— 389 Zeile 19 st. die Terz, l. der Terz.
— 398 — 7 st. enthälten, l. enthalten.
— 414 — 4 von unten, st. gebrauchte, l. gebraucht.
— 458 — 1 st. Busse, l. Basse.

Rudolstadt,
gedruckt in der Hofbuchdruckerey bey H. M. Junker.

